

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Petra Tonković
Drugost u gotskim romanima
(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, prosinac 2016.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
Odsjek za kroatistiku

Petra Tonković
Matični broj: 0009057230

Drugost u gotskim romanima
(DIPLOMSKI RAD)

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost
Mentor: dr. sc. Danijela Marot Kiš

Rijeka, prosinac 2016.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Gotski roman.....	2
3. Pojam drugosti	7
3.1 Drugost u književnosti i filozofiji	9
4. Frankenstein, ili moderni Prometej – Mary Shelley	11
4.1 Mary Wollstonecraft Shelley	11
4.2 <i>Frankenstein</i> – kratak sadržaj	13
4.3 O romanu.....	15
4.4 Autobiografski elementi u romanu	16
4.5 Literarni uzori romana	17
4.6 Frankensteinovo čudovište kao Drugi	19
5. <i>Drakula</i> – Bram Stoker	23
5.1 Abraham (Bram) Stoker.....	24
5.2 <i>Drakula</i> - kratak sadržaj.....	25
5.3 O romanu.....	26
5.4 Knez Tepeš kao Drakula	27
5.5 Mjesto radnje.....	29
5.6 Drakula kao Drugi.....	30
5.7 Transilvanija – nositeljica drugosti	34
6.1 Oscar Wilde.....	38
6.2 Slika Doriana Graya – kratak sadržaj	40
6.3 O romanu.....	42
6.4 Literarni uzori romana	44
6.5 Dorian Gray kao Drugi	46
7 Zaključak.....	51

Ključne riječi:

Gotski roman, drugost, stranci, Mary Shelley, *Frankenstein*, ili moderni *Prometej*, Bram Stoker, *Drakula*, Oscar Wilde, *Slika Doriana Graya*

1. Uvod

U ovome diplomskome radu obradit ću temu neshvaćenog i otuđenog pojedinca u tri svjetski poznata romana: *Frankensteinu*, *Drakuli* te *Slici Doriana Graya*. Radi se o gotskim romanima o čemu ću detaljnije pisati. U romanima se javljaju likovi koji odudaraju od onoga što većina smatra normalnim. Ono što će vezati sve te likove jest pojam 'otuđenosti' i 'drugosti'. U romanu *Frankenstein*, čudovište koje je Victor Frankenstein stvorio izazivat će strah, zgražanje i neprihvatanje kod ljudi. U *Drakuli* će pak neshvaćeni pojedinac biti grof Drakula. Ponešto od ova dva romana razlikuje se treći, a to je *Slika Doriana Graya*. Ovdje će se raditi o neobičnom pojedincu – Dorianu Grayu – koji će, za razliku od likova spomenutih romana, biti prihvaćen društvu, no mračni dio glavnog lika bit će doslovno prenesen – na portret.

Spomenuvši pojam 'drugosti', kroz ovaj rad dat ću pojašnjenje tog pojma, te ga na temelju ova tri romana povezati sa spomenutim likovima. Da bismo bolje razumjeli srž ovoga rada, potrebno je ponešto reći i o gotskim romanima općenito te o autorima gotskih romana. Također ću i detaljno analizirati svaki roman pojedinačno. Kada pojasnim sve navedeno, pojam 'drugosti' povezat ću sa svakim od romana. Zaključno, usporedit ću navedene likove, te prikazati koje su njihove sličnosti i različitosti. Na taj način uvidjet ćemo kako je drugost kod svakog lika na drugačiji način izražena.

2. Gotski roman

Ponajprije je potrebno objasniti i definirati sam pojam gotskog romana – podžanra koji je osobitu popularnost stekao u razdoblju romantizma. Gotski roman se po mnogočemu razlikuje od ostalih žanrova koji su dotad bili omiljeni. Prvenstveno se to odnosi na pojam fantastike, odnosno na uporabu iracionalnih, neobičnih i neobjašnjivih pojava, opisa i likova. *Frankenstein* Mary Shelley i *Drakula* Brama Stokera tipični su gotski romani, dok se u *Slici Doriana Graya* Oscara Wildea osobine gotskog romana isprepliću sa elementima ostalih žanrova.

Sama riječ gotski (od engleske riječi *gothic*) u engleskom rječniku ne odnosi se na 'gotški' kao pridjev pridani književnom žanru. Gotski roman osobito je popularan u drugoj polovici 18. stoljeća. Sam termin 'gotški' u tom smislu dolazi iz područja arhitekture i odnosi se na srednjovjekovne građevine s oštrim povišenim lukovima. Primijenjeno na književnost, 'gotški' znači prije svega roman strave i nadnaravnih zbivanja (pr. Beker, 1986: 72). Riječ *gothic* u engleskom rječniku definirana je ovako:

- 1) Belonging to, or characteristic of, Middle Ages; mediæval, 'romantic', as opposed to classical. In early use chiefly with reprobation: belonging to the 'dark ages' [first use 1695]
- 2) A term for the style of architecture prevalent in Western Europe from the twelfth to the sixteenth century, of which the chief characteristics is the pointed arch. Applied also to buildings, architectural details, and ornamentations [first use 1641] (Simpson, 702 – 703) (usp. *The Gothic: Function and Definition*, 2009: 2)

Pojam gotskog romana kao zaseban žanr u književnosti javlja se 1764. nakon izdanja romana *Otrantski dvorac* (*The Castle of Otranto*) Horacea Walpolea.

Walpole je roman izdao pod pseudonimom. (pr. http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Gothic_fiction.html)

Horaceu Walpoleu, sinu engleskog državnika Roberta Walpolea, pripisujemo prvo oživljavanje interesa za gotsku arhitekturu, jer on je dao izgraditi dvorac u gotskom stilu. Njegov roman smatra se prvim gotskim romanom koji sadržava sve elemente tipične za ovaj književni žanr. Dok su veliki pisci 18. stoljeća pisali romane s temama iz svog vlastitog vremena, radnja se Walpoleova romana zbiva u južnoj Italiji u 12. i 13. stoljeću. (usp. Beker 1986: 72)

Elementi tipični za gotski roman su sljedeći:

- 1) Radnja se odvija u dvorcu (najčešće starom i zapuštenom). U tom dvorcu često nailazimo na tajne odaje, zamke, tajne prolaze, skrivena stubišta... U blizini dvorca ponekad se nalaze i misteriozne špilje od kojih hvata jeza i klaustrofobija.
- 2) Misteriozna i napeta atmosfera potaknuta strahom od nepoznatog, neočekivanog.
- 3) Drevna proročanstva i priče o opsjednutim dvorcima/kućama.
- 4) Predznaci, znamenja, vizije – često glavni lik ima misteriozne snove ili uznemirujuće vizije nadolazećeg
- 5) Nadnaravni i neobjašnjivi događaji, poput duhova ili oživljenih mrtvaca, predmeta koji se sami pomiču itd.
- 6) Pretjerano, dramatično iskazivanje emocija likova, koji često preintenzivno doživljavaju ljutnju, tugu, iznenađenje, a naročito strah. Često ih obuzima jak osjećaj panike i tjeskobe.
- 7) Žena u nevolji. Kako bi se izazvalo suosjećanje i simpatija čitatelja, u radnju se često ubacuju ženski likovi koji se suočavaju s nekim strašnim događajem.

Takve žene su zapravo središnje figure romana, pa će patnja i užas koji one proživljavaju privući još veću pozornost čitatelja.

- 8) Žena potlačena od moćnog, impulzivnog i tiranskog muškarca, najčešće kralja, gospodara dvorca ili oca. Obično se pred ženu postavlja zahtjev koji je njoj nepodnošljiv, npr. udaja za nekoga koga ne voli.
- 9) Metonimija mraka i užasa (npr. kiša je metonimija za tugu, pa tako u filmskoj industriji često vidamo scene sprovida obavezno popraćene kišom).
- 10) Riječi koje su tipične za jedan gotski roman: tajne/misterije, strah, tuga, očaj, iznenađenje, hiperbole... (pr. Elements of the Gothic Novel, http://mysite.cherokee.k12.ga.us/personal/jeffrey_anderson/site/Subject%20Literature/Notes/1/Gothic%20Literature.pdf)

Osim Walpolea, jedan od popularnih predstavnika, odnosno predstavnica gotskog romana bila je Ann Radcliffe. Ona također poseže za temama iz daleke prošlosti (roman *Udolfove misterije* su smještene u Italiji u 16. stoljeću). Lijepu Emiliju St. Aubert odvodi neki misteriozni Talijan u samotni dvorac na Apeninima. Taj dvorac je tipičan dio inventara gotskog romana (u njemu nalazimo tajne hodnike, nevidljiva vrata, nadnaravna zbivanja), s izuzetkom da je kraj ipak sretan za Emiliju (udaje se za čovjeka kojeg voli).

Roman Matthewa Gregoryja Lewisa *Redovnik* isto tako se zasniva na kombinaciji nadnaravnog i stravičnog. Rimokatolički redovnik Ambrosio, kojeg smatraju uzornim svetim čovjekom, zapravo je razvratnik i zlikovac.

William Beckford u svoj roman *Vathek* unosi pak elemente egzotike, a radnja romana se zasniva na istočnjačkim pričama.

Jedan od kultnih romana strave/gotskih romana jest *Frankenstein* autorice Mary Shelley. Glavni lik Victor je učenjak koji je stvorio monstruma nad kojim je

kasnije izgubio vlast. Osamljeni i neshvaćeni monstrum postaje ubojicom pa u konačnici ubija i samoga Frankensteina. (pr. Beker 1986: 72)

Osim u romanima, "gotska struja" 19. stoljeća osjećat će se i u dramama, kratkim operama, kratkim pričama, časopisima i novinama, romanima namijenjenim ženama i radničkoj klasi itd. Uglavnom su sva ta djela doživjela uspjeh jer je sve vezano uz gotsko/viktorijansko bilo popularno u to vrijeme. (pr. http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Gothic_fiction.html)

Ono što će biti glavni element u svim tim djelima jest fenomen natprirodnog. Pojava natprirodnog u književnosti počinje upravo pojavom gotških romana. Prema Torodovu, razlikujemo dvije struje: struja objašnjenog natprirodnog ("čudnog") poput romana Clare Reeve i Ann Radcliffe, te struju prihvaćenog natprirodnog ("čudesnog") koja okuplja djela Horacea Walpolea, M. G. Luisa i Maturina (pr. Todorov 1987: 47). Upravo je to svojstvo priklanjanja čudesnom i čudnom dominantno u oblikovanju fantastične proze, a pogotovo kod gotških romana. Kod takvog žanra većina pisaca ili inzistira na pojavi "protuprirodnog", "nevjerojatnog", ili pak ostavlja pitanje o čudnom i čudesnom otvorenim i neodređenim. Gotski roman je zapravo žanr kod kojeg se neočekivano očekuje, tj. neočekivano je očekivana nepoznanica. No očekivanja neočekivanog moraju biti prevladana. Šok i preneraženost moraju se proizvesti, a afekti se moraju prizvati efektima (usp. Lachmann 2002: 38). Nadalje, kod gotškog romana razumljivo je da će efekt strave i užasa prouzročiti nešto strašno, čudno i nepoznato. Kakav događaj (nerazjašnjiva pojava, nesreća, čudni susret) dovodi u pitanje prijašnje odnose ili ih prikazuje u sasvim novome svjetlu. Diskontinuitet što ga uzrokuje prodor nečuvenog i neviđenog prisiljava da se sve odjednom vidi na drugačiji način. Uvodeći čudnovate pojave, zapravo se razbija granica normalnog kao mogućnost spoznavanja tajnovitih razloga. (pr. Isto: 38)

Kako bi napetost potrajala kroz čitavo djelo, potrebno je ispreplitati neobjašnjivo i razjašnjeno, ostavljati otvorena pitanje o stvarnosti i iluziji. Strava i užas prouzročeni misterioznim zločinima, povratcima mrtvaca ili pojavama duhova u tekstu trebaju se održati tumačenjem koje uzima u obzir dvosmislenost predločenih pojava (usp. Lachmann 2002: 42-43). Upravo će nas ta dvosmislenost pojava zbuniti, natjerati nas da se pitamo. Nepoznate situacije, događaji i pojave u nama će izazvati strah i jezu, a upravo to će biti cilj jednog gotskog romana.

Roman strave je kasnije doživio popularnost u filmu s uvijek novim varijantama starih tema i shema. Gledajući s književno-povijesne perspektive možemo reći da junak gotskog romana najavljuje kasnijeg ukletog romantičnog junaka: i gotski i romantični junak su osamljeni, neshvaćeni, mučeni osjećajem krivnje i zla. I gotski i romantični junak posjeduju neke izvanredne kvalitete (npr. znanstveni genij, snagu, svetost...) (pr. Beker 1986: 72) Mnogi suvremeni, ali i stariji autori romana strave i užasa uvijek će biti rado čitani od publike željne zabave i stravičnih iznenađenja.

3. Pojam drugosti

Ono što će biti zajedničko u sva tri romana jest neshvaćeni pojedinac, drugačiji od drugih, drugim riječima – čudovište. Na samu spomen riječi "čudovište" pomislimo na stvorenje drugačijeg (strašnog) izgleda i agresivnog ponašanja. Čudovište je stvorenje koje je nama nepoznato, strano, njega se trebamo bojati jer nam najčešće želi zlo. Tipični primjeri čudovišta su Frankenstein i Drakula, dok je Dorian Gray čudovište preneseno na portret. Takvi likovi u romanima su pokretači radnje, zlotvori za koje nema drugog načina nego da ih se uništi.

Pojam drugosti (*alterity/otherness*) najbliži je latinskoj riječi *alteritas*, što znači stanje ili raznolikost drugih bića. Drugost kao *alterity* odnosilo bi se na različitost. Izraz Drugosti ili *Otherness* se koristi pri definiciji vlastita identiteta i stigmatizaciji Drugoga. Svojstvo Drugosti (*Otherness*) ili drugost Drugoga izraz je kojim se u raspravi o Drugom, u sklopu šire postmoderne teorije koristimo kako bismo Drugosti dali neko svojstvo, navlastitost. Time definiramo vanjsko obilježje, karakter nekog različitog bića. Svojstvo Drugosti odnosi se i na unutarnjost Drugosti. To je oznaka za raznolikost i razliku. (pr. Milardović 2003: 156).

Spomenula sam kako su čudovišta nama nepoznata i strana. Kad kažemo "strana" podrazumijevamo i to da su oni nama na neki način stranci. Temeljni odnos u istraživanju položaja stranca jest odnos stranca i društva. U tom odnosu stranac ne mora nužno biti pripadnik strane kulture, stranac simbolizira socijalno prostorne odnose blizine i udaljenosti, razmaknutosti, tuđosti i nepoznatosti. Stranac može biti i u nama, može biti *alter ego* ili drugo Ja koje se zrcali u Drugom. Stran i nepoznat, u biti je neobičan i čudan čovjek. Od drugih se razlikuje

jezikom, kulturom, običajima, navikama ili vanjskim izgledom. Stranac je otuđen od sebe i drugoga. On je taj koji izaziva zanimanje i čuđenje zbog nerazumijevanja, te je izložen znatiželjnim pogledima. Stranac može prouzročiti napetosti, racionalne i iracionalne strahove. (Milardović, 2003: 19-22). O Drugome kao *alter egu* pisao je i Jean-Paul Sartre (u filozofskoj knjizi *Bitak i ništa*). *Drugi se pojavljuje kao posrednik ili medijator između mene i mene sama. Zatim se javlja kao moja slika projicirana u Drugom, kao alter ego. Drugi je zrcaljenje mogega Ja i kao medijator mogega Ja. Bitak s Drugima pretpostavlja neku međuovisnost i interakciju.* (Milardović 2013: 164)

Slično tome, kad Lacan govori o Drugom, on zapravo pokušava odrediti polje subjekta i polje Drugoga. Što je zapravo Drugi? Prema Lacanu: *Drugi je mjesto gdje se postavlja lanac označitelja koji upravlja svime što se od subjekta može uprisutniti, to je polje živog bića, gdje se subjekt ima pojaviti. Zato danas želim istaknuti operacije ostvarenja subjekta u njegovoj označiteljskoj zavisnosti od mjesta Drugoga.* (Isto: 164)

Većina stranaca, poput čudovišta, duhova, fantoma i dr. zapravo su dio naše psihe, odnosno pojava čudnovatih bića dokazuju frakturu naše psihe. Stranci/Drugi govore o tome kako smo podijeljeni između svjesnog i nesvjesnog, poznatog i nepoznatog, istog i različitog. Oni nas podsjećaju da imamo dva izbora, i to: 1) pokušati razumjeti i prihvatiti naše iskustvo neobičnog, 2) odbaciti neobično tako da tog Drugog projiciramo isključivo na "autsajdera". Najčešće izbor pada na drugu varijantu, na odbacivanje i prebacivanje, dopuštajući tako paranoičnim iluzijama da smisleno objasne ono što nas zbunjuje, pretvarajući ih tako u crno-bijeli scenarij – strategiju preuzetu iz drevnih priča o vitezovima i demonima sve do suvremene retorike o ratu između Dobra i Zla. Na taj način mi preispitujemo same sebe u smislu drugosti. Nesvjesne strahove koje osjećamo upravo zbog nas

samih projiciramo kroz druge. Umjesto da priznamo da smo sami odgovorni za drugost koja je u nama i koja nas uznemirava, prije ćemo iskoristiti sve druge mogućnosti. Odbijamo prihvatiti činjenicu da smo sami sebi stranci. Tako dolazimo to toga da smo, zbunjeni zbog nepoznatog i stranog u nama, sposobni stvoriti čudovište kojeg ćemo se bojati. (pr. Kearny 2003: 4-7)

3.1 Drugost u književnosti i filozofiji

Pojam Drugoga igrat će važnu ulogu u književnosti i filozofiji. Fokus će biti na epohi romantizma u kojem se kristalizira binarna opozicija Drugoga između lijepog i uzvišenog. Žanr u kojem će se Drugo manifestirati u formi uzvišenog jest fantastika. Kao protužanr prosvjetiteljskom diskurzu ona tendira, osobito u periodu romantizma, formiranju protusvjetova, eksperimentima s okultnim i nadnaravnim, u kojima će Drugo zauzeti središnje mjesto kao točka otpora vladajućoj kulturi i njezinim emanacijama. Središnje mjesto zauzet će upravo gotski roman, u kojem se stječu sve silnice suprotstavljanja oficijelnome: bilo na materijalnome planu samih autora/autorica bilo na sadržajnom planu predočavanja zabranjenih, potisnutih ili prešućenih tema. Upravo ga ta veza s fantastikom s jedne i estetikom uzvišenosti s druge strane čini idealnim mjestom situiranja Drugoga u književnosti romantizma.

Grčka se mitologija, osobito u djelima trojice velikih grčkih tragičara, pozabavila mjestom i ulogom tuđinaca. Tuđince su oni nazvali barbarima. Eshil je nižu vrijednost Drugoga situirao u njegovoj pripadnosti drugoj "nacionalnosti", dok se Euripid okrenuo samoj individui. Upravo će ta mješavina niže vrijednosti barbara, izmjerena i definirana na individualnoj i kolektivnoj razini u kasnijem periodu poprimiti oblik tipične zapadnjačke ksenofobije. Barbari, koji su opkolili

Rim, postaju okrutni uništivači i razarači superiorne civilizacije. Otada se u Drugome, svedenom na jednu zajedničku imenicu, vidi samo čista suprotnost jedinstvu koje smo *mi*. Drugi se smještaju u prostor nejasnih kontura, nesigurnih razgraničenja, a samim time dolazimo do nemogućnosti spoznaje. (pr. Užarević 2008: 75-77)

4. *Frankenstein, ili moderni Prometej* – Mary Shelley

Romantičarsko djelo strave i užasa koje je zasigurno mnogima poznato, ako ne po romanu, barem po filmovima, jest *Frankenstein, ili moderni Prometej*. Priča je to o znanstveniku koji, želeći prodrijeti u tajne života i suprotstaviti se prirodnim zakonitostima, stvara monstruma kojeg će društvo odrediti kao zlog, osvetoljubivog i destruktivnog. Ne radi se samo o običnoj horor priči čija će svrha biti prestraviti čitatelja. Složit će se mnogi, radi se o kompleksnom i složenom romanu koji progovara o dubljim problemima društva i pojedinca.

Priča je to nastala jedne olujne ljetne večeri 1816. iz pera devetnaestogodišnje Mary Shelley, proizašla iz bogate tradicije gotskog romana i obilježila žanr znanstvene fantastike. Bez sumnje možemo ustvrditi da se radi o neospornom klasiku strave i užasa. (pr. Perić 2001: 240)

4.1 Mary Wollstonecraft Shelley

Mary Wollstonecraft Godwin rođena je 30. kolovoza 1797. u Londonu. Kći je poznatog političara Williama Godwina i gorljive feministkinje Mary Wollstonecraft.v(pr. <http://www.biography.com/people/mary-shelley-9481497#synopsis>) Njen otac kao politički i ekonomski teoretičar proslavio se opsežnom raspravom *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on General Virute and Happiness* (1793.), te tim djelom zacrtao bitne smjernice engleskog revolucionizma. Zalagao se za utopijsku ideju usavršavanja čovjeka, koji će se odreći Boga i slijediti isključivo zov vlastita uma i istine, živeći u idiličnom društvu jednakosti, nezavisnosti i pravde, daleko od okova države i njezina zakonodavstva. Mary Wollstencraft objavila je knjigu *Vindication of the*

Right of Woman godinu dana ranije, jedno od ključnih djela britanskog pokreta za emancipaciju žena. Život Mary Wollstencraft bio je vrlo buran. Imala je čak dva neuspjela pokušaja samoubojstva, a mirnu luku pronašla je upoznavši Godwina. Iz veze s Amerikancem Gilbertom Imlayjem rodila je kći Fanny koju je Godwin prihvatio kao svoju. Samo pet mjeseci nakon njihovog vjenčanja, rodila se kći Mary, autorica *Frankensteina*. Njeno rođenje majku je, nažalost, stajalo života. Godwin, ostaviši sam s dvjema kćerima, ponovno se ženi s Mary Jane Clairmont, udovicom koja već imala dvoje djece. Nakon što im se rodio sin William, obitelj, čije je petero djece bilo u zamršenim rodbinskim vezama, trajno će ostati metom ciničnih komentara svojih konzervativnih suvremenika.

Mary se pokazala kao najinteligentija od sve djece, te je bila u fokusu javnog interesa. Prvu knjigu *Mounseer Nongtongpaw* napisala je s deset godina, a 1814. kao šesnaestogodišnjakinja, pobjegla je s mladim pjesnikom Percyjem Shellyjem. S njim je ostala do njegove prerane smrti 1822. godine. Mary i Percy često su putovali Europom, ali su se u borili sa financijskim i obiteljskim problemima. Mary je rodila kćer 1815., ali je beba umrla nakon 4 dana. Ta tragedija teško je pogodila novopečene roditelje. Iduće ljeto, supružnici odlaze u Švicarsku gdje su vrijeme provodili u Byronovoj vili na Ženevskom jezeru. Jedne večeri, najvjerojatnije 16. lipnja, Byron je okupljenom društvu predložio da se okušaju u pisanju priča strave i užasa. Iz tog natjecanja proizašao je *Frankenstein*, koji je zamijećen jedno stoljeće kasnije spominjanjem u eseju H. P. Lovecrafta *Supernatural Horror in Literature*. (pr. Perić 2001: 238-242) *Frankenstein* je objavljen anonimno, a mnogi su tada smatrali da ga je napisao Percy Shelley. Osim *Frankensteina*, Mary je objavila i putopis o putovanju po Europi (*History of a Six Weeks' Tour*, 1817.).

Mary su zadesile velike tragedije tijekom života. 1816. njena polusestra Fanny počinila je samoubojstvo. U međuvremenu je doživjela spontani pobačaj još dva

puta. Godine 1819. rodila je sina Percyja Florencea koji je jedini doživio odraslu dob. Iduća tragedija zadesila ju je 1822. kad joj se suprug Percy utopio tijekom jedrenja. Mary je, nakon što je postala udovica s dvadeset i četiri godine, brinula o sinu i objavljivala knjige. Između ostalog, napisala je novelu *Valperga*, te znanstveno fantastičnu priču *The Last Man* (1826).

Mary Shelley je dijagnosticiran tumor na mozgu te je 1. veljače 1851. preminula u Londonu. Pokopana je na groblju crkve Svetog Petra u Bournemouthu, zajedno sa svojim roditeljima i kremiranim ostacima supruge Percyja. (pr. <http://www.biography.com/people/mary-shelley-9481497#later-years>)

4.2 *Frankenstein* – kratak sadržaj

Roman započinje pismima moreplovca Roberta Waltona na Sjevernom polu upućenim svojoj sestri. U pismima opisuje između ostalog i to kako je upoznao Victora Frankensteina kojemu je pomogao, te tako čuo njegovu fantastičnu priču. Slijedi priča Victora Frankensteina. On opisuje svoje djetinjstvo, roditelje, te voljenu Elizabeth. Victor odlazi na studij prirodnih znanosti i kemije u Ingolstadt, povoden knjigama raznih alkemičara i tražeći tajnu života. Victor brzo napreduje, te uz svo znanje koje je dotad stekao, mjesec provodi stvarajući biće sastavljeno od ljudskih dijelova tijela – u čemu i uspije. Njegovo čudovište oživljava, no Victor se toliko uplaši svoje vlastite kreacije, te ga se odriče. Victor nakon toga pada u depresiju, a pomaže mu njegov najbolji prijatelj Henry Clerval. Victor se odluči vratiti u rođenu Genevu. Baš prije odlaska u rodni kraj, prima očevo pismo o tragediji u obitelji – mlađi brat William brutalno je ubijen, a sumnja pada na prijateljicu Justine Moritz. Victor žurno odlazi kući, a na putu mu se učini da vidi

čudovište koje je stvorio. Tada postaje uvjeren kako je upravo to čudovište ubilo njegova brata, a ne Justine, koja je naposljetku smaknuta zbog zločina kojeg nije učinila. Victora muči grižnja savjesti zbog smrti dva nevina bića. Victor, kako bi se oporavio, odlazi na planine. Tamo se susreće, licem u lice, sa svojom kreacijom. Čudovište mu prilazi i ispriča mu tužnu priču. Čudovište je, sam i izgubljen, lutao svijetom, tražeći ljubav i prijateljstvo. Naišao je na jednu dragu obitelj De Lacey koju je mjesecima promatrao, kako bi naučio jezik, te im prišao i tražio samilost od njih. Kada je sakupio hrabrosti, obitelj ga prestravljena otjera. Tako je čudovište izgubilo nadu da će ikada pronaći osobu koja će ga prihvatiti. Čudovište moli Frankensteina da mu napravi družicu, koja će biti jednako ružna i neprihvaćena od ljudi, kako bi zajedno otišli na udaljeno mjesto i živjeli zajedno do kraja života. Victor odmah odbija njegovu molbu, u strahu da će zajedno napraviti još strašnije zločine od već urađenih, no kasnije ipak prihvaća, misleći kako će ga čudovište ostaviti na miru.

Victor odlazi na usamljeni otok kako bi ostvario svoje obećanje. Već pri kraju svoje druge kreacije, Victor ipak odustaje. Dolazi čudovište, očajno i bijesno, prijeteci Victoru kako će ga posjetiti na prvoj bračnoj noći. Victor, uznemiren, uzima čamac te odlazi sa otoka, no doživljava nesreću. Victor se drugo jutro budi u nepoznatom gradu u kojem ga mještani optužuju za ubojstvo. Tada saznaje za čije ubojstvo mu se sudi – pronađeno je truplo njegova prijatelja Henryja. Victor pada u duboki očaj i depresiju. Nakon oporavka, ipak je oslobođen optužbe. Otac dolazi po njega.

Vraća se u Genevu i oženi Elizabeth. Victor nakratko zaboravlja prijetnje čudovišta i prepušta se sreći. No briga da će se prijetnja ostvariti ne napušta ga potpuno. Na dan vjenčanja Victor otkriva Elizabeth što ga je dosad mučilo. Kako bi bio siguran da čudovišta nema u blizini, Victor odlazi u provjeru. Dok on traži čudovište, začuje vrisak iz Elizabethine sobe. Ulazi tamo i ugleda ju mrtvu. Tek

tada mu sine da čudovište nije lovilo njega, već Elizabeth. Vraća se kući, a otac mu ubrzo umire od tuge. Victor Frankenstein se zaklinje da će čitav život provesti loveći čudovište. Neće imati mira dok ga ne ubije.

Tako Victor odlazi na Sjeverni pol, prateći monstruma. Tamo ga spašava od score smrti Walton. Vraćamo se na priču iz Waltonove perspektive (četvrto pismo). Walton prepričava kako je Frankenstein na samrti. Ubrzo i umire, moleći Waltona da ubije čudovište. Walton odlazi, no nakon par dana se vraća na brod i ugleda pored Frankensteinova mrtvog tijela čudovište kako plače. Čudovište mu kaže da sada, kada je njegov tvorac mrtav, njegov život više nema smisla i želi okončati svoju patnju. Čudovište odlazi na najsjeverniji dio kako bi umrlo u samoći.

4.3 O romanu

Frankenstein ili moderni Prometej, napisan 1816., prema mišljenju mnogih, je nastao zahvaljujući zamršenoj autoričinoj biografiji, kao i utjecaju drugih pisaca gotičke literature. To je djelo koje se bavi čovjekovim zločinom protiv prirode. Roman je nastao u okviru natjecanja u oponašanju njemačkih priča gotičkog ugođaja, koje su navečer čitali u Byronovoj vili, i trebao je »slediti krv u žilama i ubrzati otkucaje bila«. Objavljen je 1818, a drugo izdanje, 1831, znatno je izmijenjeno, ne samo stilski nego i u razrađenosti karakterizacije likova, posebice Frankensteina. (pr. Gjurgjan 2002: 289) Frankenstein nosi podnaslov *Moderni Prometej*. To je zato što je Percy Shelley smatrao da je Prometej superioran Sotoni jer je Sotonina pobuna protiv božanskog autoriteta motivirana ponosom, a Prometejeva prema sućuti prema čovječanstvu. Mary Shelley u svom tom značenjski složenome romanu između ostalog propituje i odnos suvremene znanosti prema prirodi, prokazajući svaki ljudski napor da se prodre u tajnu života

i suprotstavi prirodnim zakonitostima kao prijestup koji je sam po sebi monstruoan i zato mora biti kažnjen. Prema tome, svaka protuprirodna želja muškarca da ovlada činom rođenja, rezultira rođenjem monstruma. (pr. Užarević 2008: 67) Ipak, centralna tema romana (koja je bitno obilježila i ostala autoričina djela) svakako je radikalna usamljenost čovjeka bez Boga. Ta usamljenost tjera junake prema rubu ludila, paklu neodgovorna djelovanja i sigurnoj propasti. (usp. Perić 2001: 245)

4.4 Autobiografski elementi u romanu

Poveznica s biografijom same autorice u romanu ima mnogo. Možda nisu toliko izravno istaknute, ali čitatelji upoznati s njenim životom lako ih prepoznaju. Iza Frankensteinove želje da stvori umjetni život ne krije se samo želja znanstvenika da postane ravan Bogu, da ovlada tajnom života. Njegova je želja i autobiografski motivirana. Gledajući svoju majku kako umire pri porođaju (a taj motiv povezuje Mary Shelley s junakom njezina romana, jer i njezina majka umire zbog komplikacije nakon porođaja, pa ona osjeća da je majku zapravo ubila), Victor Frankenstein će poželjeti da više nitko pri porođaju ne mora umrijeti. Motiv smrti pri porođaju psihoanalitički objašnjava i komplikacije u vezi između njega i njegove zaručnice, Elizabeth. Kada zaspe, umoran i razočaran zbog monstruoznog ishoda svojega eksperimenta, on sanja da susreće Elizabeth. No, čim je uzme u naručje, njezina rascvjetala mladost poprima boju smrti i on spoznaje da u naručju drži mrtvu majku, u naborima čije odjeće gmižu crvi. Taj će strah od seksualnosti kritika interpretirati i kao autobiografski, i to ne samo zbog majčine smrti već i zato što je sama Mary iskusila ružnu stranu rađanja. Od početka veze sa Shelleyjem do njegove tragične smrti, ona prolazi kroz niz trudnoća, spontanih

pobačaja, smrti novorođene djece (s iznimkom tek jednog sina) i postnatalnih depresija, pa tako rađanje i za nju postaje monstruoan čin.

Drugi je autobiografski vid romana sudbina Čudovišta, koje, jednom stvoreno, biva ostavljeno od svojeg stvoritelja i mora samo sebe izgraditi. Isto biva i s Mary. Nakon majčine smrti otac se nanovo ženi, a Mary ostaje prepuštena sebi. Tako ona svoje roditelje upoznaje čitajući njihova djela, pa je rekonstrukcija vlastitog identiteta i vlastitog naslijeđa činom čitanja zajednička Mary i Čudovištu. (pr. Gjurgjan 2002: 292-293)

4.5 Literarni uzori romana

Autorica je koristila neobičnu tehniku, zvana dokazna tehnika, kojom se priča o čudovištu izlaže njegovu stvoritelju. Djelo možemo usporediti s nekom vrstom slagalice u kojoj se čitatelj mora snalaziti i povezivati dijelove kako bi otkrio pravi smisao. *Frankenstein* se sastoji od 3 koncentrična kruga pripovijedanja: 1) pisma Roberta Waltona koje piše svojoj sestri, 2) pripovijedanje Victora Frankensteinu Waltonu, i 3) govor čudovišta Frankensteinu. Unutar takve vrste pripovijedanja nalaze se i digresije iz kojih saznajemo i još neke pripovijesti, poput npr. priče o Frankensteinovoj majci, priče o Elizabeth, o Justin, zatim o obitelji De Lacey unutar koje se nalazi i priča o Safienoj obitelji itd. Iz toga primijećujemo kako je čitanje i skupljanje dokumentarnih dokaza, njihovo proučavanje, analiziranje i istraživanje činilo za Shelleyjinu ključnu, iako voajersku metodu istraživanja početaka, objašnjavanja identiteta, razumijevanja seksualnosti. Štoviše, još očitije, to je bio način proučavanja i analiziranja emotivno nerazumljiva teksta, poput Miltonova *Izgubljenog raja*. U tom smislu, dakle, čak i prije no što *Izgubljeni raj* kao središnje djelo na popisu pročitanih knjiga čudovišta postane doslovni događaj u *Frankensteinu*, književna struktura

romana priprema nas da se suočimo s Miltonovim patrijarhalnim epom i kao s nekom vrstom problema za proučavanje i kao s okvirom za kompleksni sustav aluzija. S Miltonovim *Izgubljenim rajom* vezemo i Waltonovu priču. Waltonova priča sama je po sebi alternativna verzija mita o počecima predstavljenog u *Izgubljenom raj*u. Pišući kući svoja ambiciozna pisma iz *Petrograda* i smjerajući prema sjeveru, Walton se poput Sotone udaljava od svetosti i zdravog razuma koje predstavljaju njegova sestra, posada i alegorična imena mjesta koja napušta. Poput Sotone, također, čini se da barem djelomično istražuje zamrznute granice pakla kako bi se pokušao vratiti u raj, jer »zemlja vječnog svjetla« koju zamišlja na Polu (7, pismo 1) ima mnogo toga zajedničkog s Miltonovom nebeskom *Fountain of Light*. Opet, poput Sotoninih (i Evinih) težnji, njegova je ambicija prekršila patrijarhalnu odredbu: očeva »posljednja želja« priječi mu da se »upusti u pomorski život.« Štoviše, miltonski su čak i ledeni pakao gdje Walton sreće Frankensteina i čudovište jer sva trojica tih dijaboličnih lutalica moraju naučiti, poput palih anđela u *Izgubljenom raj*u, (pr. Gilbert i Gubar 2002: 299-301)

Osim *Izgubljenog raja* na kojeg se autorica konstantno osvrće, u romanu se ističu još i *Patnje mladog Werthera* J. W. Goethea, te Plutarhovi *Usporedni životopisi*. Te knjige, osim što ih čudovište čita i uči iz njih, Mary Shelley je čitala godinu dana prije nego je napisala *Frankensteina*. Očito je da je autorica smatrala da upravo ta djela predstavljaju književne vrste koje je smatrala nužnima za proučavanje: suvremeni roman osjećaja, ozbiljna povijest zapadne civilizacije i visoko profinjen ep. Štoviše, gledaju li se kao pojedinačna djela, mora da je smatrala da svako od njih utjelovljuje zadaće koje ženski autor (ili čudovište) mora naučiti o društvu u kojem dominiraju muškarci. Wertherova priča, kaže čudovište — a čini se kao da govori u ime Mary Shelley — naučila ga je »blagosti i domaćoj prisnosti« te »bogatstvu doživljaja i osjećaja... koji su za predmet imali nešto

neopipljivo.« Drugim riječima, priča je funkcionirala kao neka vrsta romantičarskog bontona. (pr. Isto: 312)

4.6 Frankensteinovo čudovište kao Drugi

Frankensteinovo čudovište umjetna je tvorevina znanstvenika koji se htio suprotstaviti prirodnim zakonitostima. Victor Frankenstein igrao se Boga. Ono što je proizašlo iz svega toga jest izopačeno zlo. Čudovište, sastavljeno od dijelova tijela mrtvih ljudi, osuđeno je na propast od samog početka. On je groteskan, nakaradan, izgleda koji odudara od onoga što svi smatramo normalnim. Čudovište je natprirodna pojava koja ne može opstati u svijetu gdje je natprirodno nepoznato i zastrašujuće. Samim time, zaključujemo da je to čudovište Drugi, odnosno on nosi sve osobine drugosti. Iako je taj monstrum u početku bio stvorenje koje nije znalo za zlo, kojega je privlačilo lijepo i dobro, odbijen od ljudi, odbačen od stvoritelja, bez imena, bez partnera i prijatelja, Frankenstein će postati ono za što ga je društvo predodredilo – destruktivan, osvetoljubiv i zao. Protuprirodan od početka, on će na kraju morati nestati u prirodi kako bi se sklad i red ponovo mogli uspostaviti. Čudovište je tražilo ljubav, ali mu ta ljubav nije bila uzvraćena. U tom trenutku, on postaje ono čega se ljudi najviše boje – nepoznato stvorenje nepoznatih sposobnosti i drugačije vanjštine. Frankensteinovo čudovište postaje otuđeni pojedinac i Drugi.

Postkolonijalni kritičari razmatrali su pojavu ksenofobije u romanu, odnosno nesposobnost ljudskog društva da prihvati nešto što se od njega izgledom razlikuje bojom kože, oblikom nosa ili nekim drugim fizičkim osobinama. Čudovište, kao bezimeni Drugi, isključen je iz ljudskog društva. Ta njegova drugost ide dotle da on ne može biti ni kažnjen za ubojstvo, jer ne potpada pod jurisdikciju suda kao

civilizacijske institucije. Odbačen od civilizacije, on će se morati okrenuti divljaštvu kao jedinomu svom izboru. Čudovište s jedne strane možemo usporediti s tuđincem, odnosno strancem koje je društvo odbacilo zbog njegove izrazite drugosti. No s druge strane, nemoguće ga je usporediti s došljakom koji je u neku zajednicu došao zbog određenog razloga (kao što npr. imigranti dolaze zbog neprilika u njihovoj zemlji, ili gastarbajtera u potrazi za poslom). Čudovište kao Drugi nije ni prijatelj ni neprijatelj, ne možemo ga smatrati ni konkurentom ni suradnikom, kao ni hodočasnikom ili kozmopolitom. Čudovište ne možemo smjestiti ni u jedan kulturno-društveni položaj, zbog toga što on nema svoju prošlost, naciju i kulturu. On je umjetna tvorevina koja nema vlastiti identitet. Unatoč tome, društvo ga je marginiziralo, odbilo i definiralo kao stranca, odnosno Drugog. Ne prihvativši Drugog, društvena zajednica stvorila je fenomen koji se može protumčiti kao ksenofobija. Zygmunt Bauman u *Postmodrenoj etici* spominje i pojam stranosti stranca, što bismo mogli dovesti u vezu s čudovištem. Naime, jasno je da mi živimo s Drugima, konstruiramo Drugog i imamo neko znanje o Drugome. No Frankensteinovo čudovište je ipak slučaj za sebe. Društvena zajednica iz romana nema nikakva saznanja o tom “strancu”, dapače, čudovište kao stranac im je potpuno stran. Stoga Bauman objašnjava fenomen stranosti stranca: *Stranost stranca znači naš osjećaj izgubljenosti, od neznanja kako djelovati i što očekivati, što rezultira nevoljkošću na angažman. [...] U odnosu na stranost stranca moguće je izbjegavanje/mimoilaženje kao spašavanje od tjeskobe. No to ništa ne rješava. Tjeskoba i dalje ostaje jer je stranac tu ili ovdje. I što ćemo s njim? Riječ je o duševnom stanju izazvanom zabludama o strancu i stranosti.* (Milardović 2013: 169)

Ksenofobija kao fenomen koji vlada u ovome romanu može se usto protumačiti i socijalno-psihološki u kategorijama iracionalnog straha, mržnje, predrasuda, diskriminacije i etnocentrizma, te u sociološkom kontekstu neprijateljstva i

netolerancije. Ksenofobija je stara koliko i čovjek, stoga se ona još iz doba arhaičnih društva dovodi u vezu s oprezom u zajednicama i društvima kada je riječ o strancima ili došljacima. Ona je oblik društveno-situacijske fobije od stranaca kao vanjske i unutarnje opasnosti. U slučaju ksenofobije stranci su objekt iracionalnog ili patološkog straha od kojeg se brani. Milardović pojašnjava neurotični i situacijski oblik fobije (Milardović 2013: 109). Takav oblik fobije svojstven je Victoru Frankensteinu, a javlja se u trenutku oživljavanja čudovišta. On se temelji na ekskluzivnom i neprijateljskom imagu stranca. Radi se o iracionalnom strahu od stranca, koji je popraćen nesnošljivošću.

Ali ja sam zaista bio teško bolestan, i zacijelo me ništa do te neograničene i neumorne pažnje moga prijatelja ne bi bilo moglo vratiti u život. Obličje čudovišta kojemu sam ja poklonio život vazda mi je bilo pred očima, i neprestano sam mahnito bucao o njemu. Zacijelo su moje riječi iznenadile Henryja; isprva je vjerovao kako su to tlapnje moje poremećene mašta, ali upornost kojom sam se neprestano navraćao na istu temu uvjerila ga je kako je moja bolja uistinu posljedica nekog neobičnog i strašnog događaja. (Shelley 2001: 48)

Frankenstein, odnosno njegovo *Ja* se ponaša kao da mu opasnost ne prijete od nagonске pobude nego od opažaja i zbog toga mora na tu izvanjsku opasnost (odnosno čudovište) reagirati pokušajima bijega – fobijskim izbjegavanjem. Iracionalne tjeskobe od kojih je Frankenstein konstantno patio, zapravo su popraćene tom fobijom.

Sa psihoanalitičke perspektive, čudovište može biti i *alter ego* Frankensteinu. Ono mu ne dopušta da se preda običnim, tradicionalnim vrijednostima, već ga tjera u prokletstvo stalne potrage za nedostižnim. Edmund Husserl objašnjava pojam Drugoga u kontekstu ideje intersubjektivnosti. U djelu *Kartezijanske meditacije, II: prilog fenomenologiji intersubjektivnosti* on govori o zrcaljenju drugog ega, alter ega u mojem Ja. Pritom se osvrće i na iskustvo Drugoga, svjesnosti stranog ega i

vlastitosti. Husserl definira značenje Drugoga koji nije ništa drugo nego *drugo ja*, odnosno *alter ego* (pr. Milardović 2013: 157, 158). Ubojstvo Elizabeth (koju ubija Čudovište prve bračne noći) u tom je slučaju simbolično, jer Elizabeth i Čudovište simboli su dvaju nepomirljivih životnih izbora. (usp. Gjurgjan 2002: 293) Kako je čudovište bilo odbačeno, bilo je prepušteno samome sebi. Mogli bismo ga čak usporediti s bespomoćnim odbačenim djetetom. Od čudovišta saznajemo da ga je proizvelo mnoštvo činilaca. Njegovu sklonost dobroti podupiru dobre romantičke knjige, no s njima je u protuslovlju iskustvo nepravde — odbacuje ga obitelj De Lacey, seljak nad njim vrši nasilje i nastreljuje ga, William ga naziva odvratnim, svi na njegova dobra djela uzvraćaju neprijateljstvom. Ono što položaj čudovišta čini beznadnim, nemogućnost je pomirbe između spoznaje koju stječe iz knjiga i iskustva koje stječe u društvu; sve dok mu je izgled grozan i ogavan, ljudi, odnosno uzorne građanske obitelji kojim se želi pridružiti, od njega će strahovati i odbacivat će ga, te se pravila ponašanja o kojima čita na njega neće primjenjivati. Čak je i obećanje novih društvenih odnosa, s pomoću žene koju zahtijeva od svoga tvorca, neizvjesno; Victorova bojazan da će ga ona odbaciti ili da će oboje biti nezadovoljni iznova odražava kulturnu tjeskobu glede sposobnosti nižih slojeva da se uklupe u društvo srednjega društvenog sloja. Čudovište tu postaje simbolom silovitog potencijala društvene nestabilnosti i opasnosti koju donosi jaz između ideala koje uobražavaju knjige i zbilje s kojom se čitatelj tih knjiga mora suočiti. (pr. Heller 2002: 367-368)

Čudovište ne samo da je nositelj drugosti i otuđenosti, on je i na neki način tipičan romantičan junak kakvog su mnogi književnici te epohe rado ubacivali u svoja djela. On je vrlo emotivan, i to saznajemo već u početku njegove priče. Tek što je odbačen od svog tvorca, Čudovište se osjeća izgubljeno i tužno, te traga za društvom. Njega će privlačiti svjetlost, dobrota, ljubav – sve što bismo očekivali od jednog nevinog i dobrućudnog ljudskog bića. Kao i svaki romantičan junak, on je

sklon propitkivanju, samostalan je i željan znanja. Isto tako, priroda mu je na neki način i dom i utjeha. S vremenom, Čudovište postaje snažna individua koja počinje prkositi pravilima društva. Njegova drugost nama se prikazuje na dvojak način. Ili je poput Adama – prvog čovjeka, ili je utjelovljenje zla, odnosno Sotona. Dok je u početku romana on prikazan kao neizmjereno dobar i nevin, pri kraju će priče njegovo zlo, toliko izopačeno i groteskno izaći na površinu. U svakom slučaju, lik Frankensteinova čudovišta kompleksan je i zanimljiv za proučavanje.

5. *Drakula* – Bram Stoker

Iako ni prvi ni zadnji roman o vampirima, *Drakula* Brama Stokera svakako je jedan od najpoznatijih i napopularnijih imena još i danas. Većina će na spomen krvožednog vampira pomisliti upravo na čuvenog Drakulu. Roman nije samo tek obična horor priča o vampiru, preuzeta iz mita o opakom rumunjskom vladaru Vladu Tepešu. Priča je to koja se može sagledati sa više aspekata i iz više različitih područja.

Drakula, roman u epistolarnom obliku, napisan je 1897. i bez sumnje pripada gotskoj tradiciji, i to upravo zbog vješte uporabe pripovjedača, slutnje smrti i natprirodnih sila, atmosfere krajolika i zaokupljenosti dekadencijom veleposjednika. (pr. Beker 1986: 209) Također se smatra kako je roman mješavina elemenata što ih je Stoker, preuzeo iz svog iskustva s pučkim kazalištem (upravo u trenutku kad je ono bilo na putu da se promakne na kinematografsku industriju) te iz gotskih prethodnika kao što su *The Vampyre* (1819) Johna Polidorija, *Varney the Vampire* (1847) i natprosječna pripovijest *Carmilla* (1872) Sheridan Le Fanua. Uz to se Stoker poslužio i nekim pomognim psihijatrijskim teorijama izvedenih iz

radova francuskog psihijatra Charcota (jednog od glavnih Freudovih preteča). (pr. Sutherland 2000: 173)

5.1 Abraham (Bram) Stoker

Abraham Bram Stoker rodio se 8. studenog 1847. godine u Clontarf (mjesto nadomak Dublina) u Irskoj. Njegov otac John radio je kao službenik u britanskoj državnoj upravi u Irskoj. Majka, Charlotte Thornley iz Sliga, na zapadu Irske, aktivno se zalagala za društvene reforme. Bram je bio treće dijete od njih sedmero (imao je četvoricu braće i dvije sestre). Obitelj Stoker bila je protestantska i pripadali su Irskoj crkvi (anglikanskoj).

Bram je bio bolešljivo dijete čiju zagonetnu bolest nikad nisu objasnili. Majka mu je u ranoj dobi kratila beskrajne sate provedene u krevetu pričajući priče i legende iz njenog rodnog kraja, a među njima su bile i priče o nadnaravnim pojavama povezanim sa bolešću i smrću. 1864. Bram je osnažio te upisao dublinski Trinity College. Istaknuo se u sportskim aktivnostima, osobito u nogometu, trčanju i dizanju utega. Također je nagrađivan za debatne i govorničke vještine, a bio je i predsjednik Filozofskog društva.

Nakon diplome, prihvaća mjesto u irskoj državnoj upravi. U to vrijeme počeo se baviti kazalištem, odnosno pisanjem kazališnih kritika. Zahvaljujući kričkom osvrtu na *Hamleta*, Bram se upoznaje sa najvećim šekspirijanskim glumcem onog doba, Henryjem Irvingom. Njih dvojica su se sprijateljili te je nakon nekog vremena Bram prihvatio posao upravitelja Irvingova novog londonskog kazališta, Lyceuma. Tu dužnost je obavljao do Irvingove smrti 1905. Godine 1878. Ženi se s dublinskom ljepoticom Florence Balcombe (kojoj se navodno neko vrijeme udvarao i Oscar Wilde).

U ono malo slobodnog vremena koje mu je preostalo uz iznimno zgusnut profesionalni raspored, napisao je nekoliko romana i zbirki kratkih priči, između ostalog i *Drakulu*. Njegova glavna dužnost bila je organizacija domaćih i inozemnih nastupa ansambla, vođenje financijske dokumentacije te odrađivanje uloge Irvingova tajnika. Sprijateljio se i s Waltom Whitmanom, čiju je poeziju iznimno cijenio, te Markom Twainom. Zahvaljujući radu u Lyceumu, Stoker je došao u dodir s mnogim vodećim ličnostima tog doba (među njima bili su Alfred lord Tennyson, sir Richard Burton, William Gladstone...). Stoker je napisao opširnu i blistavu pohvalu Henryju Irvingu, čovjeku kojem je bio vrlo naklonjen i odan (*Osobne uspomene Henryja Irvinga*, 1906.)

Bram Stoker umro je 20. travnja 1912., od posljedica Brightove bolesti i dvaju moždanih udara. Kremirani ostaci pokopani su u londonskome Golders Greenu. U nekrologu u londonskome *Timesu* zapisano je kako će svijet Stokera najviše pamtiti po suradnji s Henryjem Irvingom. No to predviđanje je ipak bilo krivo, upravo zbog legendarnog *Drakule* koji je stekao neočekivanu svjetsku popularnost. (Miller 2009: 397-398)

5.2 *Drakula* - kratak sadržaj

Stokerova priča govori o transilvanijskom grofu koji poziva mladog odvjetnika Jonathana Harkera u svoj dvorac kako bi ugovorili poslove oko kupnje nekretnina u Londonu. Jonathan čitavo vrijeme šalje pisma svojoj zaručnici Mini dajući joj detaljne izvještaje o svemu što se događa. Gost uskoro otkriva kako je grofov zatočenik. Pokušavajući naći izlaz iz dvorca, nailazi na tajne odaje u kojima borave mlade žene – vampirice koje ga pokušaju zadržati za sebe. Grof ga ipak spašava na vrijeme. Nakon nekog vremena, Jonathan ipak uspijeva pobjeći, no slab

je i nemoćan. Spašavaju ga pravoslavni svećenici i sestre. Drakula za to vrijeme otputuje u London.

U Londonu Drakula nasrće na svoju prvu žrtvu – Lucy Westenre, Mininu prijateljicu. Mina je na rubu smrti, te joj u pomoć dolazi amsterdamski profesor i stručnjak za vampirizam Van Helsing. On shvati da je Lucy ugrižena od vampira, odnosno grofa Drakule kojeg godinama pokušava uloviti i ubiti. Lucy naposljetku biva ubijena, no grof napadne Jonathanovu suprugu Minu. Vodi se očajnička bitka protiv vremena. Mina i Drakula posjeduju neku vrstu telepatijske veze, zbog koje Mina ima vizije o grofu, te tako Van Helsing i ostala družina mogu pratiti njegovu lokaciju. Van Helsing nalazi sva grofova skloništa u Londonu (osim jednog). Sve ih uništava. Prije no što pronade posljednje sklonište, grof bježi u Transilvaniju.

S Van Helsingom na čelu, družina odlazi za njim. U završnom priozru, grofa uhvate ispred njegova dvorca. Slijedi posljednja bitka u kojoj junački stradava jedan od junaka, Amerikanac Quincey Morris. Drakulu ubija Jonathan Harker tako da ga probode nožem u srce i prereže mu grkljan.

5.3 O romanu

Roman *Drakula* objavljen je u Londonu 1897. godine. Stoker je mnogo istraživao i njegovi radni spisi sačuvani su i pohranjeni u Philadelphiji (pr. Bartlett i Idriceanu 2006: 65) Na temelju tih bilježaka znamo da je na knjizi s prekidima radio gotovo šest godina. Izvorni naslov romana glasio je *Nemrtvi* (engl. *The Un-Dead*). Nekoliko dana prije izlaska romana, u kazalištu Lyceum održano je čitanje teksta s ciljem zaštite prava na kazališno izvođenje. Pod naslovom *Drakula* ili *Nemrtvi* predstava je izvedena pred malenom skupinom zaposlenika i prolaznika. Trajala je oko četiri sata, a sastojala se od dijelova romana koje je navodno Stoker

"nabrzinu sklepa" radi izvođenja u kazalištu. Ipak je donesena odluka u zadnji čas da se djelo nazove Drakula. Nagađa se i to da je Stoker kanio napisati nastavak *Drakule*, i to zbog nejasnoća i neodređenog kraja. Tako je ostalo nejasno je li nož Jonathana Harkera Drakuli uistinu odrezao glavu. Zatim nejasnoće donosi Minina izjava prema kojoj se vampirovo tijelo "pretvorilo u prah" (ne zna se znači li pretvorba u prah konačno uništenje ili je to tek jedna od manifestacija grofovih transformacijskih sposobnosti). S obzirom da je *Drakula* prepun nedosljednosti, to može biti plod nemara ili Stokerove žurbe da što prije dovrši knjigu, ili je doista ostavio mjesto za nastavak. (Miller 2009: 398-399)

Drakula je oduvijek bio u žarištu interesa psihoanalize i ezoterije, magije i književne teorije, ekonomije, estetike i političke retorike, etnologije, biologije i filozofskog promišljanja svakodnevice, medicine, umjetnosti itd. "Jer vampir, taj zagonetni hologram najintimnijih noćnih strepnji, proklet da tragiku svoje beskonačne neumrlosti unedogled hrani krvlju smrtnika, ne može izgubiti na zanimljivosti dokle god nam eros i tanathos, ljubav i smrt, usud, vječnost, žudnja i melankolija u svojim osnovama budu tek intrigantne metafizičke zagonetke – dakle nikad." (Perić 1999: 280)

5.4 Knez Tepeš kao Drakula

Vlaški knez Vlad Tepeš III. Dracdea (1431.-1474.), sin Vlada II. Dracula, što ga je car Sigismund Luksemburški 1431. u njemačkome Nürnbergu imenovao knezom Vlaške i vitezom reda Zmaja (Societas Draconis; obrambeni red osnovan zbog zaštite od Turaka), je Bramu Stokeru poslužio kao povijesni predložak za kreiranje lika vampira Drakule. Neupitno je i to više što komparacija romana, legende i povijesnih zapisa u dovoljnoj mjeri govori u prilog toj tvrdnji. Nikola Modruški koji je osobno upoznao Vlada Tepeša, opisao ga je ovim riječima:

Nije bio osobito visok, no bio je nabijen i mišićav. Njegov nastup djelovao je hladno i na neki način zastrašujuće. Nos mu je bio kao u orla, nozdrve nadute, a lice crvenkasto i suho. Duge trepavice zasjenjivale su širom otvorene, zelene oči; guste crne obrve davale su im prijeteći izgled. Imao je snažne brkove. Zbog širokih, izduženih sljepoočnica glava mu je djelovala još silnijom. Oko čela nosio je traku s koje su visjeli crni kovrčavi uvojci. Bio je plećat... (pr. Stoker 1999: 281)

Opis Vlada Tepeša iz pera biskupa Nikole Modruškog spomenut je 1999. u pogovoru *Drakuli* te u još nekoliko članaka. Ostaje otvoreno pitanje je li se Stoker zaista poslužio opisima našeg biskupa, i u kojoj mjeri je Vlad Tepeš zaista prisutan u liku grofa Drakule. (pr. Perić 2005: 56 -57)

Stokerov opis Drakule je gotovo doslovan, s tim da ga ja prilagodio priči o plemiću starom više od pet stotina godina.

Sad sam ga imao prilike promotriti i zaključio sam da je vrlo markantna izgleda. Po crtama lica u najvećoj je mjeri podsjećao na orla; nos mu je bio tanak i kukast, a nozdrve neobično svinute; imao je visoko i zaobljeno čelo, dok mu je kosa bila prorijeđena na sljepoočnicama, ali inače gusta. Obrve su mu bile osobito guste te su mu se gotovo spajale iznad nosa, a bile su tako čupave da su se gotovo kovrčale. Usta, koliko sam ih mogao vidjeti ispod njegovih gustih brkova, bila su nepokretna i pomalo okrutna izgleda, s čudnovato ostrim bijelim zubima koji su mu bili istureni preko usana. Iznimno crvenilo tih usana upućivalo je na zapanjujuću vitalnost ovako vremešna čovjeka. Osim toga, uši su mu bile blijede i vrlo šiljaste na vršcima, brada široka i snažna, a obrazi čvrsti, koliko god mršavi. Prevladavao je izgled neuobičajena bljedila.

Već sam i prije zapazio njegove šake, dok su mu počivale na koljenima pri svjetlosti vatre i činile su mi se vrlo bijele i fine. No sada, kad sam ih vidio izbliza,

morao sam primijetiti da su prilično grube, široke, sa zdepastim prstima. Čudnovata stvar, u središtu dlanova rasle su mu dlake. Nokti su mu bili dugački i njegovani, izbrušeni u oštri vršak.. (pr. Stoker 1999: 12)

Prema opisu mladog Jonathana Harkera, već možemo uvidjeti kako je grof Drakula i pomalo nečovječnog izgleda. Ovdje možemo primijetiti fizičke karakteristike tipične za opis vampira općenito (čudnovato oštri zubi, iznimno crvenilo usana, bljedilo, šiljaste uši, dlake na prstima, dugački, oštri nokti...). Ovdje se autor više priklonio fantastici, negoli realističnom opisu.

U ono vrijeme, interes za mitove o vampirima bili su veliki. Stokerov *Drakula* to savršeno pokazuje jer su mitovi nastali oko same njegove knjige.

5.5 Mjesto radnje

U romanu postoje mjesta koja su nadahnjivala Stokera da napiše roman i osobe na kojima je možda utemeljio svoje likove. Ključno mjesto radnje je Whitby, kamo je Stoker odlazio odmoriti se i opustiti. Mjesto je to gdje se nalazi ruševna srednjovjekovna opatija na litici iznad groblja s vjetrom nagrizenim nadgrobniim spomenicima (a upravo su opatija i groblje bitna mjesta za razvoj radnje). No većina radnje smještena je u Cruden Bay u Škotskoj, a neki pretpostavljaju da bi ondašnji dvorac mogao biti temelj za grofov dvorac. Stoker nikada nije bio u Transilvaniji, no svejedno su opisi Transilvanije vrlo dojmljivi i plodonosni. (Bartlett i Idriceanu 2006: 64-65) Za Transilvaniju, kao mračnu pradomovinu grofa-vampira, Stoker se odlučio pročitavši kako je "u karpatskoj potkovi skupljeno sve praznovjerje svijeta, kao da je posrijedi središte nekog zamišljenog vrtloga". Prema navodima iz romana, u Transilvaniji u ponoć uoči

blagdana sv. Jurje izlaze svi zli zlotvori na svijetu u naponu snage. (pr. Perić 2005: 58) Također se poslužio romanom madame E. De Laszowske Gerard *Transilvanijska praznovjerja* u kojem madame Gerard povezuje Transilvaniju s Vragom, demonima, vilama, vješticama i hobgoblinima. Ona spominje i specifično zlo za tamošnje ljude, a to je vampir ili nosferatu u kojeg vjeruje svaki rumunjski seljak. Sve u svemu, Stoker se između ostalog odlučio baš za Transilvaniju jer je to savršeno mjesto obavijeno velom tajne i misterija, prepuno strašnih legendi i priča. Strme, okomite planine ogrnute gustim šumama kojima lutaju medvjedi i vukovi, u svakom tko je sklon vrtoglavici izazvale bi jezu. U svakom slučaju, Stoker je stvorio sliku koja će u svakom čitatelju izazvati trnce. (pr. Bartlett i Idriceanu 2006: 69 – 70)

5.6 Drakula kao Drugi

Drakula je izuzetan lik koji prvenstveno izaziva strah u nama. On je, prema mnogima, utjelovljenje zla. Drakula nije samo obično čudovište. On je i stranac, tuđinac, nepoznati. Drakula je Drugi. Njega povezujemo sa demonom i samim Sotonom. Ljudi se od pamtivyjeka boje upravo toga – nadnaravnog zla koje će ih zadesiti ako budu živjeli grešno. Tako dolazimo do dijela u kojem ljudi projiciraju svoje strahove u nadnaravna čudovišna bića.

Vampir je često predstavljen kao Stranac. Tako je i grof Drakula u doslovnom i prenesenom značenju stranac. On dolazi iz zemlje koja graniči s legendom, razlikuje se od drugih likova u romanu, po običajima, načinu života, jeziku, odijevanju... Mi se takvih stranaca poput grofa bojimo jer su drugačiji, nositelji su svojstva drugosti: Stranac, onaj koji dolazi izdaleka, tko govori s jakim naglaskom, ekscentričan je i neobjašnjiva ponašanja. Stranci su u povijesti često

bili mete strahom stvorene mržnje i služili kao žrtvena janjad (primjer su progoni vještica početkom 17. stoljeća, s tim da su većina bile strankinje). Znamo da je strah najstarija i najjača čovjekova emocija. A upravo se vampir dotiče nekih od naših navjećih strahova - boli, stranaca, smrti, straha od Nepoznatog koje okružuje naš mali svijet. U konačnosti, sve što nas najviše očarava ujedno nas i plaši. Tako i u *Drakuli*. Vampir nije središnji lik knjige, već pokretač strahova i zala. On okuplja sve druge likove oko svoje tajanstvene osobnosti. U *Drakuli* vrlo malo doznajemo o grofu, kao i o vampirima općenito. Osim onoga što doznajemo od Van Helsinga, grofova povijest je nama nepoznata (ne računajući na to da je grof Drakula zapravo Vlad Tepeš, što je ipak nepotvrđena činjenica). I upravo ta tajnovitost zadržava našu pažnju od početka do kraja romana. Podaci koje doznajemo od drugih likova ne otkrivaju mnogo o vampirovu postojanju, a svaki put kad pomislimo da smo na tragu nečega, zaustave nas još jedna zatvorena vrata.

"Napisan u tradiciji gotskog romana, Stokerov *Drakula* ipak se bitno odvaja od mogućih literarnih predložaka, zamjenjujući hladan dekor strave i užasa novim obrascima straha, motiviranog daleko većom nepoznanicom od pukog gubitka života. Suživot s vampirom u neprestanom iščekivanju smrti kao praga vlastite probrazbe u proketo biće noći - što će ga Mina Harker nakratko iskusiti - gori je od života s ubojicom, ma bio taj ubojica i sam život koji izvjesnost svoga prestanka pretpostavlja mučnoj spoznaji varljive egzistencije. Smrti rastegnute u jeziv zijevoj vječnosti, postojanje vampira i žrtve pretvara se u bestidnu igru uzajamne ovisnosti i podčinjavanja, lišenu emocija na kakve smo navikli, naočigled neizrecive, nijeme žudnje za fluidom života u kojem se skriva snivana mogućnost stvarnog umiranja, što u velikoj mjeri relativizira dvodimenzionalno prosuđivanje na relaciji dobro – zlo." (pr. Perić 1999: 291-292)

Zanimljiva i korisna teorija pri objašnjavanju Drakule kao Drugog je teorija Frantza Fanona. Fanon kao kritičar, ali i sam subjekt kolonizacije ukazuje na mogućnost da je Drugi one druge boje, ne-čovjek, smješten u zonu ne-bića. Fanon sebi postavlja zadatak da ispita metafiziku bijelog i crnog kako bi pokazao fluidnost ovih kategorija. Dok bijeli čovjek sebe smatra superiornim u odnosu na crnog, crni teži da bude bijeli. Zapravo, crni čovjek želi dokazati bijelom čovjeku bogatstvo svoje misli, jednakost svog intelekta. Za crnog čovjeka tako postoji samo jedna mogućnost, jedna sudbina, a ona je bijela. Primjenimo sada tu teoriju na roman. Recimo da je bijeli čovjek Jonathan Harker (uključujući i ostalu družinu), a crni čovjek Drakula. Fanonova pretpostavku o ne-čovjeku smještenog u zonu ne-bića u ovom slučaju možemo shvatiti doslovno. Drakula kao nadnaravno biće, a uz to i stranac iz egzotične zemlje doista teži tome da se izjednači s bijelim (Englezima). Zbog toga i namjerava kupiti nekretnine u Londonu, uči engleski jezik i izučava njihovu kulturu. Drakula se pokušava izjednačiti s bijelima.

Čeznem za time da prošećem napučenim ulicama vašeg veličanstvenog Londona, da se nađem u ljudskoj vrevi, da sudjelujem u njezinu životu, njezinim promjenama, njezinoj smrti i u svemu što je čini time što jest. (Stoker 1999: 13) – riječi su grofa Drakule. Međutim, i Drakula je svjestan toga da Englezi – narod na glasu kao konzervativan, teško da će prihvatiti stranca poput njega. Izgleda da Drakula ima plan, a to je: naučiti njihov jezik, kulturu, povijest, običaje, skriti svoju drugost, prilagoditi se, te naposljetku zagospodariti i zapadnjačkim društvom (London mu je vjerojatno samo početak).

Sasvim mi je jasno da bi me po govoru svatko odmah prepoznao kao stranca, kad bih se našao u Londonu. To mi nije drago. Ovdje sam plemić; boljar sam. Obični ljudi znaju za mene, a ja sam gospodar. Ali stranac u nepoznatoj zemlji nije nitko i ništa; ljudi ga ne poznaju, a kad nekoga ne poznajete, nije vas ni briga za njega. Bit ću zadovoljan kad budem poput svih ostalih, tako da nitko ne zastane kad me

vidi, niti pak zastane u govoru kad čuje kako ja govorim, te kaže "Ha, ha! Stranac!" Već sam toliko dugo gospodar da i dalje želim biti gospodarem; ili barem da nitko ne bude moj gospodar. (Stoker 1999: 14)

Drugost kod Drakule očitava se ne samo u strahu od smrti, zla i nepoznatog, već i u strahu od seksualnosti. Ovdje nastupaju teorije mnogih psihologa koji su promatrali vampire kao vrlo seksualna bića i povezivali ih s raznim poremećajima – prvenstveno sadomazohizmom. Naravno, kod teme seksualnosti nezaobilazne su Freudove teorije." (v. Perić 1999: 14) Freudovski gledano, vampir - kao jedan od simboličnih kršitelja incestnog tabua - utjelovljuje homoseksualnost, felatio i nekrofiliju, oblike seksualnog ponašanja koji ne doprinose reprodukciji, stoga u društvenom moralu ne nalaze opravdanje. Predajući se jezivom biću, živi uzimaju na sebe dio krivnje i sami postaju vampiri, a time i otpadnici od društva koji zbog svojih sklonosti mogu i moraju biti kažnjeni. Čudi li onda da se u gotovo svakoj knjizi ili filmu koji tematizira stokerovski mit o Drakuli pojavljuje i arhetip vječita Van Helsinga, beskompromisnog čuvara morala, spremnog da svim sredstvima stane u obranu kodeksa čudorednog ponašanja. Roman *Drakula*, potvrdit će mnogi poklonici freudovski intoniranih seksualnih i socijalnih teorija, označava trenutak u kojem popularna kultura definitivno apsorbira vampirsku legendu sa svim njenim konotacijama. Viktorijanska epoha, obilježena rigidnim bračnim moralom, potiskivanjem opsesija i beskrajnim samookrivljavanjem zbog "prljave mašte", pružila je pritom idealni "background" knjizi koja toliko nedvosmisleno progovara o svijetu zabranjenih snova i nepoćudnih strasti. Stotinjak godina kasnije mediji će spavaću sobu u potpunosti lišiti atributa intimne tajnovitosti, a seksualna psihologija zamislit će se posve otvoreno nad fenomenom vampirizma u kontekstu hematofilije (krvnog fetišizma na razini snova i erotskih fantazija) i hematodipsije

(seksualno uzbuđenje izazvano prizorom, okusom ili osjetom krvi). (pr. Perić 1999: 286)

Psihoanalitički gledano, Jonathan Harker kao glavni protagonist, tijekom putovanja prema grofu Drakuli iskazuje potrebu i želju da upozna njega i njegov narod. To možemo protumačiti i kao njegovu težnju da se s njim sjedini. Osobine koje Jonathan ne posjeduje razvidne su kod Drugoga (Drakule), pa tek na taj način Jonathanovo “Ja” i Drakulino “Drugo” mogu činiti cjelinu. To možemo primjeniti i u psihoanalitičkoj analizi seksualnosti. Referirajući se na Fanonovog “crnog čovjeka” kojeg smo identificirali kao Drugoga (odnosno Drakulu), Drakula kao Drugi posjeduje izraženu seksualnost, dok je kod “bijelog čovjeka” (Jonathana Harkera) ta seksualnost potisnuta. Fanon se slaže sa glavnim Jungovim postavkama koje se tiču puteva kojima Drugi (oni koji ne pripadaju „mi-grupi“) postaju simboli opskurnog, zlog, opasnog. Bijelo ostaje simbol Pravde, Istine, Nevinosti, dok je Drugi izjednačen sa Zlim i Ružnim. (usp. Lazarević Radak: 8)

5. 7 Transilvanija – nositeljica drugosti

Osim straha od Drugoga kojeg prepoznajemo u Drakuli, odlike drugosti nosi i Transilvanija – mjesto tada nepoznato Zapadu koje će autor iskoristiti kako bi stvorio savršen krajolik za vampire, bića koje nije moguće shvatiti. U romanu grof govori Jonathanu Harkeru: *Nalazimo se u Transilvaniji, a Transilvanija nije Engleska. Naši običaji razlikuju se od vaših i mnoge stvari učinit će vam se čudnima.* (Stoker 1999: 14) Ta zemlja, koja se njegovim čitateljima (kao i mnogim današnjim) činila dalekom i izoliranom od zapadnjačkih utjecaja, ima sve egzotične odlike koji je pretvaraju u zemlju mašte i magije. Stoga Stokerova Transilvanija nije samo zemlja između dviju civilizacija, već i između stvarnosti i

legende. Autor ubacuje i neobične fenomene, poput plavih plamenova, vukova koji neprestano zavijaju i kruže... a nesumnjivo postoje i legende da su takva mjesta nastanjena duhovima ili da skrivaju blaga.

S obzirom na to da je roman između ostalog napisan i kao putopis, pojam drugosti i lika Drakule kao Drugog možemo protumačiti i kroz psihološku važnost čina putovanja. Pored Freudovog shvaćanja Erosa i Tanathosa u tumačenju pohoda na druge zemlje koji je osnova kolonijalnih tekstova, uočljiva je uloga dubinske psihologije, u kojoj se putovanje shvaća kao izraz individualnog razvojnog puta, i najzad, strukturalizma Julije Kristeve i Jacquesa Lacana, kada se Drugi prepoznaje kao uslov cjelovitosti (usp. Lazarević Radak: 2). Iz pisama koje Jonathan šalje Mini putujući prema Transilvaniji, saznajemo mnogo o tom putovanju. Subjektivni doživljaji ukazuju i na pristunost stereotipa i predrasude. Jonathan Harker, u početku romana, i sam priznaje kako o Transilvaniji i tamošnjem narodu ne zna mnogo, no posjeduje određeno predznanje (pretpostavljajući da će tim znanjem o domovini grofa s kojim posluje ostaviti bolji dojam, i samim time stvoriti bolji odnos s grofom). Naglašava pritom kako je načuo da su Rumunji vrlo praznovjieran narod. Odmah u početku je razvidno kako je Jonathan stvorio predrasude i stereotipe. „Stereotipi otkrivaju nemogućnost pojedinca da cjelovito sagleda svijet oko sebe. Fragmentarna percepcija Drugog i nepoznatog otkriva se u dijelovima teksta koji služe objašnjavaju društvenih i političkih okolnosti u kojima Drugi živi, sudjelujući na taj način u kompleksnom procesu psihološkog objašnjavanja stranog i nepoznatog. Takva objašnjenja legitimiraju kolonizaciju, omogućavajući zadovoljenje libidinoznih težnji ili opravdavajući putovanje kao obred prijelaza. Sva ova značenja prate putnika u njegovom napuštanju poznatog i na različite načine ostaju uočljiva u tekstu.“ (Lazarević Radak: 3) Jonathan daje opise krajolika, ispreplićući njegove ljepote i ružnoće.

S onu stranu zelenih tustih brežuljaka Mittel Landa, prema uznositim obroncima samih Karpata, uspinjale su se goleme šumske strmine. Uzdizale su nam se i slijeva i zdesna, dok ih je poslijepodneвно sunce obasjavalo punim sjajem i izmamljivalo sve raskošne boje ovoga prekrasnog planinskog lanca, od tamnoplave i purpurne u zasjencima vrhunaca, do zelene i smeđe na mjestima gdje su se miješali trava i kamen.[...] Povremeno, dok bi cesta prolazila kroz borove šume koje su se u mraku naizgled sklapale oko nas, golema količina sivila, kojim bi drveće bilo prošarano, proizvodila je iznimno čudnovat i svečan dojam koji je rasplamsavao maštu i izazivao tjeskobne misli, začete nešto ranije tog predvečerja, kad je zalazeće sunce naglasilo neobični reljef oblaka sablasna izgleda; izgleda da se u Karpatima takvi oblaci neprestano valjaju nad dolinama. (Stoker 1999: 6)

Jonathanu je Transilvanija suviše strana i kompleksna zemlja, stoga je fenomen stereoripa i predrasuda prisutan kako bi se ta kompleksna stvarnost pojednostavila. Naime, kompleksnu stvarnost je neophodno pojednostaviti, a ova pojednostavljenja mogu odigrati destruktivnu političku ulogu. Zato istraživači slike Drugoga ne kriju ideološku stanu svoje „misije“, a njihov zadatak se mahom okončava u „osvjetljavanju“ „negativnih“ slika. Utoliko je to vidljivo već u samom opisu krajolika kojeg on opisuje kao sablasno i prijeteeće, ali i u opisu naroda.

Na svakoj su se postaji nalazile skupine ljudi, katkad čitave gomile, i to u svim mogućim vrstama odjeće. Neki su nalikovali seljacima kod kuće ili onima koje sam ih viđao prolazeći Francuskom i Njemačkom, u kratkim bluzama, s okruglim šeširima i ručno šivenim hlačama; no ostali su bili vrlo slikoviti. Žene su lijepo izgledale, osim kad bi im se čovjek približio, no nisu baš pazile na liniju. [...] Najneobičnije su izgledali Slovaci, koji su djelovali primitivnije od ostalih, sa svojim velikim stočarskim šeširima, širokim vrećastim hlačama, bijelim lanenim

košuljama, te golemim, teškim, kožnatim remenima koji su bili široki tridesetak centimetara, gusto načičkani mjedenim zakovicama. Imali su široke čizme, u koje su zataknuli hlače, te dugu crnu kosu i guste crne brkove. Vrlo su slikoviti, ali ne djeluju privlačno. Na pozornici bi izgledali kao neka stara istočnjačka banda. No, kako sam čuo, vrlo su bezazleni i pomalo im nedostaje prirodnog samopouzdanja. (Stoker 1999: 11)

Ne treba zanemariti ni pojam slike, neodvojiv od stereotipa i predrasude. Slika proizilazi iz svijesti o nekom Ja u odnosu na Drugog, o nekom Ovdje u odnosu na Drugdje. Ona može biti izraz značenjskog raskoraka između dvije vrste kulturne stvarnosti, ali i predstava nekog drugog kulturnog konteksta kojom grupa koja je oblikuje otkriva i/ili tumači kulturni i ideološki prostor u kojem je smještena. (v. Lazarević Radak: 6)

Stoker je Transilvaniju zapravo pretvorio u jedno paradoksalno mjesto u kojem se nalaze prirodne ljepote, no u tim ljepotama nalazi se nešto zastrašujuće i ujedno veličanstveno. S jedne strane legende govore o skrivenim blagima, a s druge o duhovima koji ih čuvaju od kradljivaca. Tlo je plodno, ali ujedno i opasno, a postoje i vode koje ubijaju ili oživljavaju. Sve to dokazuje dvojnost prirode koja na nas ostavlja jak dojam začudnosti. Osim toga, upravo su u toj zemlji sastajali i živjeli zajedno vrlo različiti narodi (zapadna Europa s jedne, i istok koji je stoljećima bio pod utjecajem Bizantskog i Otomanskog carstva s druge strane). Posljedica svega nije samo složena kulturna mješavina zgusnuta na vrlo malom području, već i kulturni sraz, čest uzrok nesporazuma među populacijama koje su, svaka na svoj način, onu drugu vidjele kao stranu, stvarajući time višu razinu drugosti koja prevladava u romanu. "Ovaj »vrtlog mašte« mami i Jonathana i čitatelja u svoju zamku, a Stoker nas sve upozorava da ćemo upasti u kovitlac

mašte i noćnih mora, u kojem naši strahovi primaju obličje Drugog." (pr. Bartlett i Idriceanu 2006: 242–244)

6 Slika Doriana Graya – Oscar Wilde

Ovo izvandredno djelo Oscara Wildea ponešto se razlikuje od romana o kojima sam dosad pisala. Ne radi se o tipičnom djelu koji je inspiraciju pronašao u gotskim strujama, kao ni o tipičnom romantičnom junaku. Jedino što bismo mogli reći za glavnog lika jest da posjeduje osobine čudovišta. Radi se o mnogo kompleksnijem romanu koji je ispreleten s fantastičnim elementima koje Wilde koristi kako bi simbolizirao dublju problematiku društva i pojedinca. Naravno, iz takve vrste romana svašta se može iščitati, pa je većina oštro kritizirala Wildea i njegovo djelo, prvenstveno zbog otvorene teme homoseksualnosti. Osim toga, kroz čitav roman pratimo hedonistički i potpuno nemoralan način života čudovišnog Doriana. Stoga ne čudi koliko je negativnih reakcija roman izazvao.

6.1 Oscar Wilde

Oscar Fingal O'Flaherty Wills Wilde rođen je 16. listopada 1854. u Dublinu. Sin je i unuk poznatih dublinskih liječnika koji su napisali i nekoliko knjiga, a majka Jane Francesca Elgee, veliki irski domoljub, pod pseudonimom "Speranza" objavljivala je poeziju. (pr. Arambašin 1999: 154) Wilde je studirao u Dublinu i Oxfordu, gdje je studije završio s odličnim uspjehom. Godine 1877. posjetio je Italiju i Grčku, a plod toga putovanja bila je pjesma *Ravenna* koja je 1878. u Londonu dobila prvu nagradu. (pr. Paljetak 2001: 85)

Već za vrijeme svojih studija Wilde se ističe kao predvodnik mladih esteta, kojima imponira svojim odijevanjem i držanjem, koje se može nazvati ekskluzivnim. Zbog neobičnog stila, mnogi ga ne vole, ali ga se i boje, jer je bio oštar na jeziku. (pr. Gorjan 2000: 267)

Popularnost Oscara Wildea polako je rasla. Satirički listovi donose njegove karikature, a 1881. glasoviti operni proizvođači Gilbert i Sullivan pišu operetu *Patience* u kojoj se pojavljuje Oscar Wilde. Iste godine ulazi i službeno u literaturu objavljujući zbirku eklektičnih stihova (*Poems*). U New Yorku prikazuje i svoju prvu dramu: *Vera ili Nihilisti*. Većinu vremena nakon toga provodi u Francuskoj, gdje u Parizu sklapa mnoge društveno-umjetničko veze. Vraća se u London te tamo piše kritike, drži predavanja, bavi se kazališnim osnovama, objavljuje prve priče. Budući da je živio prilično rastrošno, prihode zarađuje pišući za novine (*The World, The Pall Mall Gazette*). Iste godine objavljuje zbirku pripovijesti, a sljedeće godine drugu. Također piše i eseje u *Fortnightly Review* i *Nineteen Century*. U prvoj zbirci pripovijedaka *Zločinstvo Lorda Arthura Savila* nalaze se najpoznatije Wildeove novele: *Sfinga bez tajne*, *Kantervilski duh* i *Model-milijunaš*. U drugoj zbirci *Sretni princ* nalaze se najpoznatije njegove priče koje su i danas izuzetno popularne: *Slavuj i ruža*, *Sebični div*, *Odani prijatelj* i *Znamenita raketa*. Sva mu ta djela nisu donijela slavu. Iste godine izbacuje tri značajne publikacije: roman *Slika Doriana Graya*, zbirka priča *Kuća mogradnja* i knjigu eseja (1891.)

Wilde tek u svojoj trideset i osmoj godini ostvaruje san svog života. Dana 22. veljače 1892. prikazuje George Alexandar u St. James's Theatru novu Wildeovu komediju *Lepeza Lady Windermere* – ironičnu društvenu dramu protkanu aforizmima kojoj daje oblik paradoksa. Uspjeh je bio golem. Drugu komediju prikazuje H. Beerbohm Tree 19. travnja 1893. u Haymarket Theatru – *Ženu bez značenja*. Za tom komedijom odmah dolazi i *Idealan muž*, 3. siječnja 1895. Iste godine, u St. Jamesu pojavljuje se posljednja Wildova komedija koja je i

dandanas popularna: *Glavno je, da se zove Ernest*. Njome je Wilde stigao na vrhunac svoje književno-društvene karijere, i to je najviša točka njegova uspona, nakon koje slijedi nagao i strahovit pad. (pr. Gorjan 2000: 268-269)

Godine 1895. bio je optužen na dvije godine tamnice zbog homoseksualne veze s mladim lordom Alfredom Douglasom. Poslali su ga u kaznionicu u Readingu, gdje je napisao glasovitu ispovijed *De Profundis* (ispovjedno pismo Lordu Alfredu Douglasu). Nakon odslužene kazne, nastanio se u Dieppeu, a poslije u Parizu. Njegova stvaralačka snaga bila je slomljena, te se odao piću. Život je završio kao preobraženik u katoličanstvo. Još jednom je posegnuo za perom i stvorio svojevrsnu umjetninu – *Balade o tamnici u Readingu* (koja je izašla pod pseudonimom, brojem njegove kažnjeničke ćelije C 33). U baladi je opisao osjećaje koji kažnjenike obuzimaju za vrijeme vješanja njegova sudruga. (pr. Paljetak 2001: 86)

Po izlasku iz zatvora otišao je u dobrovoljno izdomništvo. Živio je uz pomoć prijatelja koji su se nadali da će opet početi pisati. No osim nekoliko nevažnih članaka, ništa značajno nije proizašlo iz njegova pera. Umro je 1900., a počiva na groblju Père-Lachaise pod spomenikom Jacoba Epseina. (pr. Arambašin 1999: 155)

6.2 Slika Doriana Graya – kratak sadržaj

Radnja počinje u atelijeru gdje Lord Henry Wotton i slikar Basil Hallward raspravljaju o Basilovom novom umjetničkom djelu – slici predivnog mladića kojeg je slikar nedavno upoznao. Radi se o Dorianu Grayu. Basil mu prepričava njegovo upoznavanje s Dorianom, te govori o njemu kao o savršenstvu – izuzetnoj fizičkoj ljepoti i neizmjernog dobroti i dječjačkoj nevinosti. Kada se Henry

zainteresira, zahtijeva od Basila da ga upozna s tim prekrasnim mladićem. Basil se pritom boji da bi Dorian mogao pasti pod loš utjecaj slatkorječivog Henryja.

Istog popodneva, Henryja želja se ostvaruje te Dorian Gray dolazi u atelijer. Basilove slutnje se polako ostvaruju – Dorian zadivljeno sluša Henryjeve priče i polako mu se počinje mijenjati perspektiva kojom je dosad gledao kao nevini i naivni dječak. Doriana oduševljava Henryjev način života – hedonizam, te počinje uviđati kako je sada savršeno vrijeme da se i on prepusti užicima ovog svijeta. Nakon što je slika završena, Dorian Gray shvaća ono što su mu Basil i Henry govorili – mlad je i savršeno lijep. U tom trenutku poželi da vječno ostane lijep i mlad – poput mladića na portretu, a portret da nosi teret vremena i života, odnosno portret da ostari. Na pitanje Henryja bi li prodao dušu vragu da mu se ta želja ostvari, Dorian odgovara potvrdno. Dorian se počinje sve više družiti s Henryjem, a udaljava se od dobroćudnog Basila. U potpunosti pada pod Henryjev utjecaj i preuzima njegove poglede na život. Dorian uskoro upoznaje mladu kazališnu glumicu Sybil Vane u koju se preko ušiju zaljubi. Nakon nekoliko odgledanih predstava i nevinih susreta, on je zaprosi. Jednom prilikom, Sybil zakaže u svojoj glumi. Dorian je vidno uzrujan i razočaran zbog toga, do te mjere da požali zaruke s njom i odlazi prekinuti sve veze s jadnom Sybil. Nakon prekida i očajne Sybil, drugi dan Dorian saznaje da je Sybil počinila samoubojstvo bacivši se u rijeku. Dorian to u početku uzdrma, no nakon samo nekoliko sati postane nevjerojatno ravnodušan. Tada prvi put primijećuje promjenu na portretu – mladić na slici izgledao je drugačije, okrutnije, zlobnije.

Dorian se odaje potpuno razuzdanom načinu života. Odaje se alkoholu, seksualnim užicima, zanima se za egzotične predmete, troši bogatstva na njih, čita knjige u kojima su likovi poput njega – neobuzdani i potpuno posvećeni hedonističkom način života. Godine prolaze, a Dorian zadržava svoj mladi nevini dječaćki izgled. Jedino što se mijenja jest njegov portret koji nosi posljedice

vremena i nezdravog načina života. Dorian na portretu poprima izgled čudovišta. Neprirodno mlad izgled potaknut će i glasine među ljudima, te će njegov ugled biti na lošem glasu.

Dorian svoju tajnu otkriva Basilu – pokazuje mu svoj portret. Basil je šokiran viđenim – stvor kojeg vidi na slici je gotovo neprepoznatljiv, ali još uvijek prepoznaje svoju rukotvorinu. Dorian mu kaže cijelu istinu. Basil ga nagovara neka moli Boga za oprost, što Dorian razbjesni, te ga brutalno ubija.

Doriana počinje mučiti grižnja savjesti. Utjehu traži kod lorda Henryja, no Henry mu i nije od neke pomoći. Dorian čak i izravno kaže kako je on ubio Basila, na što se Henry samo nasmije. Te noći Dorian se shrvan i razočaran vraća kući i dugo se gleda u zrcalo. Osjeća mržnju i ogavnost prema onome što vidi. Dorian se zaklinje da će odsad biti dobar i činiti samo dobra djela, vjerujući kako će se Dorian na portretu proljepšati. Nakon nekog vremena, Dorian uviđa kako pomaka nema – dapače, portret izgleda gore nego ikad. U svom tom bijesu donosi odluku kako se slika mora uništiti. Uzima isti nož kojim je ubio Basila i probode sliku. U isti tren začuje se krik i glasan tresak koji je probudio posluhu u kući. Oni dolaze do tavana i ugledaju sliku na zidu – portret njihovog gospodara, mladog i predivnog. Na podu je ležao mrtvac u večernjem odijelu, star i ogavan, s nožem u srcu. Prepoznali su ga tek kad su pogledali prsten.

6.3 O romanu

Mogli bismo reći kako roman *Slika Dorian Gray* indirektno simbolizira Wildeovu duhovnu povijest pričom o lijepom mladiću za kojeg se otimlju larpurlaristička umjetnost i hedonističko življenje. Na Dorian Gray, kao i na samoga Wildea, silno djeluje jedan francuski roman – Huysmansov *A Rebours* (*Nasuprot*). (pr. Beker 1986: 128) Wilde je, obvezujući se na rok i fiksirani opseg

duljine romana, te u želji da zaradi jer mu je novac bio prijeko potreban, napisao roman koji je dignuo prašinu više no što je Wilde mogao pomisliti. Njegovo djelo momentalno je konotirano kao nemoralno i sablaznilo je publiku. Wilde je ostao začuđen takvom reakcijom, smatrajući knjigu potpuno bezazlenom, možda čak i odgojnom, a svakako vrlo dobro napisanom. U današnjem vremenu publika vjerojatno ne bi toliko burno reagirala. No vjerojatno postoji razlog zašto se engleska javnost toliko uzburnila. U čitavom romanu ne postoje "nepristojni" izrazi ili "smione" situacije. Jedino što bismo smatrali neprijatnim su situacije koje podsjećaju na homoseksualnost (Basilova pretjerana opčinjenost Dorianom, i zainteresiranost lorda Henryja za mladića). No i to se može jednostavno protumačiti kao pretjerana i nježna odanost Basila prema Dorianu, a lordovo ponašanje kao eksperimentiranje i navođenje momka na zlo. (pr. Gorjan 2000: 277)

Ono što pratimo tokom cijelog djela jest psihičko propadanje Doriana Graya koje se ne odražava na njegovu tijelu, već se odražava na slici. Uočavamo opoziciju tijela i uma kao središnjeg instrumenata spoznaje, istraživanja mogućnosti, pouzdanosti i dosega ljudske spoznaje te načine ljudskog doživljavanja i kategoriziranja stvarnosti.

Svojim ponašanjem i razmišljanjem Dorian svakodnevno probija vlastite granice, ali i striktne norme koje društvo nameće. On želi spoznati sebe, želi spoznati dokle može ići u svojim uživanjima i konstantno se propitkuje treba li život odražavati umjetnost ili treba umjetnost biti svojevrsan način života. Dorian se ponekad poželi okrenuti unatrag i promijeniti sve zlo koje je iz njegova ponašanja izniklo, no više nema povratka, više nema vremena da to učini jer se toliko naviknuo na takav način razmišljanja i života da svaka promjena je zapravo samo licemjerna namjera da se „očisti“ od svih grijeha. Što se najbolje vidi pri kraju romana, kada

ode pred sliku i vidi da je njegovo lice poprimilo licemjerman izraz zbog njegove namjere da postane bolja osoba.

Ono što je Doriana potaknulo na razmišljanje o prolaznosti vremena je razgovor sa lordom koji ga uvjerava da je jedina obaveza koju imamo, ona prema samima sebi, i da život trebamo živjeti u potpunosti jer on toliko brzo prolazi i na nama ostavlja neizbrisive tragove. To je do te mjere zaintrigiralo Dorianu, da on pomalo počinje živjeti na taj način ne shvaćajući da je na taj način stvorio jazi između svog tijela i svoje duše.

Također, znamo da je Dorian bio ograničen u ondašnjem vremenu i društvu. Njegovo je ponašanje bilo uvjetovano vlastitim staležom ali i krutim poretkom koji je bio prisutan u onovremenoj kraljevini. Odrastao pod krutom stegom vlastitoga djeda Dorian je naučio živjeti na taj način. Do trenutka kada spoznaje da sve ne mora uvijek biti tako i da će uživanjem pridonijeti kvaliteti svoga života. Više nema nikakvih granica, on svoje želje projicira isključivo na samoga sebe i na postizanje što većega zadovoljstva. No iako je njega za vrijeme stalo, on time nije prestao postojati kao biće koje razmišlja, koje osjeća i promišlja o svojim postupcima, iako bi on to htio i pri samome kraju djela njega nedjela nalaze put do njegova srca.

6.4 Literarni uzori romana

Slika Dorianu Graya, ujedno i jedini roman Oscara Wildea, pojavljuje se prvi put u američkom časopisu *Lippincott's Magazine* 1890. godine. Roman je nastao kao posljedica jednog razgovora koji su 1889. vodili urednik spomenutog časopisa, Wilde i britanski liječnik Conan Doyle. Urednik je došao u Europu kako bi pronašao suradnike za svoj list, te ponudio izdašne financijske uvjete koje su ova dvojica Britanaca spremno prihvatila. Rezultat toga jest rođenje likova Dorianu

Graya i Sherlocka Holmesa. Godine 1891. roman se pojavljuje u obliku knjige, obogaćen s nekoliko novih poglavlja i Uvodom, koje podsjeća na neku vrstu laripurlarističkog manifesta. Prema Wildeovom biografu Heskethu Pearsonu, roman je nastao iz kratke priče koja se temeljila na jednoj anegdoti iz stvarnog života, a neobično je bila nalik Balzacovu *Le Peau de chagrin* (Šagrensku kožu)¹. Temelj priče je stvarni događaj koji se zbio 1884. kada je Wilde posjetio atelijer svog slikara Basila Warda, dok je ovaj slikao portret neobično lijepa mladića. Navodno je rekao: "Šteta što će to krasno biće ostariti.", a slikar mu je uzvratio: "Kad bi on zauvijek mogao ostati mlad, a kad bi slika ostarila". I tako je nastao početak priče o mladiću koji je prodao dušu vragu. Basil Ward preimenovan je u Basil Hallward, isprepleten je ostatak fabule, uvedeni su brojni zanimljivi likovi, a česte su i Wildeove esejističke opservacije obično iskazane od lorda Henryja Wottona. (pr. Novački 1987: 227)

Osim spomenute sličnosti ovog romana sa Balzacovom *Šangrenskom kožom*, pojava estetsko-dekadentnog orgijanja (dragulji, mirisi, egzotična glazbala, sakralno-umjetnički predmeti i dr.) neodoljivo podsjećaju na Huysmansa i njegov glasoviti roman *Protiv struje* koje je izašao 1884. Wilde se poslužio i starim romantičnim motivom dvojnika, kakve vidamo kod Hoffmana, Poa, Musseta, Nerval... Motivi dvojnika potkraj stoljeća ponovno su ušli u modu. Godine 1886. izlazi Stevensonova novela o Jeckyluu i Hydeu, a prevodi se i *Dvojniki* Dostojevskog. Ipak, glavni uzor Wildeu bio bi Edgar Allan Poe i njegova novela *Willam Wilson* iz 1839. godine. U noveli je glavni motiv borba između dobra i zla u ljudskoj prirodi povezan s motivom dvojnika, a grešnik, koji hoće ubiti svoju savjest, umire nasilnom smrću kao i Dorian Gray. Zanimljivo s psihološkog

¹ Wilde je, unatoč nevjerojatnoj sličnosti njegovg romana s Balzacovima, uporno tvrdio da nikada nije pročitao to Balzacovo djelo

gledišta, u romanu se Wilde prisjećao tajanstveno-jezivog Melmotha, koji je njegovu prastricu Maturinu, jednog od glavnih predstavnika tajanstveno-jezovitih romana, nekoć pribavio slavu.

Bez obzira na autore koji su bitno utjecali na stvaranje ovog romana, *Slika Doriana Graya* nije smanjila interes čitaoca, niti umanjila dokumentarnu vrijednost romana. Dapače, roman se smatra kulturno-povijesnim dokumentom, repertorijem književnih tema i estetsko-morlnih težnja svoga vremena. (pr. Gorjan 2000: 278-279)

6.5 Dorian Gray kao Drugi

Za Doriana Graya ne bismo mogli govoriti kao o tipičnom nosiocu drugosti. Lik Dorian je više od Drugoga, kompleksniji je nego čudovišta popularna u epohi romantizma. Dorian nije neshvaćen od okoline, niti je smatram strancem. Dorian se savršeno prilagodio i uklopio u društvo svoga vremena. No ipak, ono što možemo povezati s osobinama Drugoga jest njegov alter ego koji je savršeno prikazan na Dorianovom portretu, dok je na pravom Dorianu prikriven. Taj njegov alter ego mogli bismo poistovjetiti s čudovištem i strancem. Portret je taj koji umjesto njega stari i na kojem ostaju tragovi grijeha i grešaka. Portret je simboličan prikaz njegove vlastite duše. Dok Dorian Gray sve više postaje neobuzdan i nemilosrdan, njegov izgled ostaje mladolik i besprijekoran. U samome početku, pokretač radnje jest upravo taj portret. I ovdje se opet vraćamo staroj temi o ugovoru s Vragom. Kad Dorian čuje riječi lorda Henryja: *Mladost je najvrijednije što imamo od života* (Wilde 1987: 27), i on momentalno počinje zavidjeti slici koja će očuvati ljepotu koju on gubi. U svojoj žudnji za ljepotom, poželio je želju koja će mu otvoriti vrata prokletog postojanja: *Da ja ostanem vječno mlad, a slika da*

stari! Sve, sve bih dao za to! Da, na svem svijetu nema toga blaga koje ja ne bih dao za to! Pa i dušu svoju! (Wilde 1987: 30) I tako počinje stvaranje Dorianovog *alter ega* predodčenog na slici. Dorian je prodao dušu Vragu za "lijepo lice".

Pitanje dobra i zla isprepliće se kroz radnju čitavo vrijeme. Dorian je u početku opisan kao dobar, moralan i dječjački naivan. On je u potpunosti nevino biće u kojemu nema ni trunke zlobe. Preobrazba u zlog Dorian – Drugog, slijedi nakon padanja pod utjecaj lorda Henryja. Transformacija se događa postepeno, a vidljiva je na slici. Utjecaj lorda Henryja možemo uzeti i kao početak pretvorbe u Drugoga. Pritom nam za pojašnjenje te preobrazbe može pomoći Lacanova teorija o jeziku i drugosti, odnosno teorija o otuđenju i drugome. Prema Lacanu, drugost kod ljudi prepoznaje se kroz jezik – kroz diskurs ega/sebstva koji je svjestan i namjieran, te diskurs drugog koji je nesvjestan i nenamjieran. Diskurs drugoga mogao bi se protumačiti kao slučajna, beznačajna pogreška u govoru, no prema Freudu, radi se o “istini koja je progovorila”. (v. Fink 2009: 3,4) Vratimo se sada na teoriju o otuđenosti i na to kako su diskurs i djela lorda Henryja utjecali na mladog i dotad neiskvarenog Dorian Graya. Diskurs drugoga otkriva određenu žudnju. Ta žudnja ne mora nužno proizlaziti iz ega (Ja), već ta žudnja može biti strana, nametnuta. Lacan objašnjava kako mnogi ljudi povremeno osjećaju da čine za nešto što zaoravi čak i ne žele, nastojeći biti dorasli očekivanjima koja čak i ne odobravaju ili nemaju motivacije za to. U tom smislu, nesvjesno je preplavljeno žudnjama drugih ljudi. U takvim slučajevima, postoji žudnja koja se uzima kao “svoja vlastita” i druga s kojom se borimo, koja ponekad prisiljava na djelovanje, ali je nikada ne možemo osjećati posve svojom. (pr. Fink 2009: 10) Prema tome, mišljenje i žudnja lorda Henryja utjecala je na Dorianu upravo preko diskursa. Na upit Dorian Graya misli li lord Henry da doista loše utječe na druge, lord Henry mu odgovora: *Nema dobrog utjecaja, gospodine Gray. Svaki je utjecaj nemoralan — nemoralan sa znanstvenog stanovišta.[...] Jer utjecati na nekoga isto je što i*

udahnuti svoju dušu nekom drugom čovjeku. Taj onda više nema svojih misli, ne izgara više od svojih urođenih strasti. Njegove vrline prestaju biti njegove vrline. Njegovi su grijesi — ukoliko grijesi uopće postoje — samo neka vrsta pozajmica. On postaje odjekom neke tuđe svirke, glumi ulogu koja nije pisana za nj. Svrha je života samorazvoj. Izraziti savršeno svoju osobnost — to je životni zadatak svakoga od nas. A dandanas svatko se boji samoga sebe. Ljudi ismetnuše s uma svoju najsvjetiju dužnost, dužnost prema samima sebi. Naravno, oni su milosrdni. Nahranit će gladna i odjenuti prosjaka. No pri tom su im vlastite duše razgolićene i skapaju od gladi. Našoj je rasi ponestalo hrabrosti. Možda je nikada nismo ni imali. Strah od društva, koji je temelj morala, i strah od boga što je tajna svake religije — ta dva straha ovladaše nama. Pa ipak... (Wilde 1987: 25)

Iz citata zapravo iščitavamo ono o čemu je i Lacan govorio. Diskurs Drugoga (u ovom slučaju lorda Henryja) potisnuo je Dorianovu dušu, karakter, misli i vrline – diskurs Drugoga pretvorio je Dorianu Graya u Drugoga. Henryjeve riječi ostale su zapamćene, nesvjesne, u dijelu mozga kojeg Freud naziva sivom tvari. Ti nesvjesni elementi su neuništivi, a Lacan postavlja pitanje je li siva tvar ta koja je sačinjena tako da se određeni, jednom uspostavljeni neuronski putevi nikada ne mogu izbrisati? (v. Fink 2009: 12) Diskurs i žudnje lorda Henryja u Dorianu su se internalizirale, no unatoč tome, osjećaju se kao strana tijela. Možda je upravo taj osjećaj stranosti/drugosti u Dorianu potaknuo i osjećaj grižnje savjesti u njemu. Ti tuđi elementi, u krajnosti, mogu postati toliko strani, daleki i odcijepljeni od subjektivnosti da bi individuum (ne bi li se riješio takve strane prisutnosti) radije odabrao oduzeti si život. A upravo je to ono što je odabrao Dorian Gray. Takav ekstreman čin ukazuje na iznimnu veliku važnost koju Drugo u nama posjeduje.

Dorian Gray je na neki način i rascijepljeni subjekt. Prema Lacanovom tumačenju, radi se o subjektu koji je rascijepljen između ega (svjesnog) i nesvjesnog, odnosno

između neizbježno lažnog osjećaja sebstva i automatskog funkcioniranja jezika u nesvjesnom. *Subjekt nije ništa drugo nego sam ovaj rascjep*. Stoga će cijepanje Dorianova Ja na ego (ili lažno sebstvo) i nesvjesno stvoriti površinu koja, u nekom smislu, ima dvije strane: jedna koja je izložena i jedna koja je skrivena. Dorian posjeduje sva lica: ono vidljivo i ono nevidljivo. Nevidljivo ili skriveno lice nalazi se na portretu. Dorian kao otuđeni subjekt nije ništa drugo doli rascjep između postojanja i mišljenja. Lacan ipak smatra da postoje otuđeni subjekti koji mogu prijeći preko ove podjele ili pak savladati ovaj rascijep. (v. Fink 2009: 52-56) Dorian Gray izvrstan je primjer za to. Dorianovo ponašanje s vremenom postaje u potpunosti kontrolirano, i njegov duh sada u potpunosti pripada samo njemu, ne dozvoljava mu da robuje njime, već Dorian preuzima kontrolu nad svojim emocijama. To možemo vidjeti u razgovoru sa Basilom u kojem on govori da samo površini ljudi ne mogu kontrolirati svoje emocije, i da samo netko tko je u potpunosti fokusiran može pretvoriti osjećaj tuge u osjećaj zadovoljstvo.

Dorian Gray postupno je prolazio kroz preobrazbu u Drugoga, a taj proces vidljiv je na njegovom portretu. Prvu pretvorbu Dorianove slike u nešto demonsko vidimo nakon smrti nesuđene mu zaručnice Sybil Vane. Odnos između njega i Sybil bio je platonski, no ono što je njih povezivalo bila je umjetnost. Sybil je bila solidna glumica sve do trenutka kada je upoznala Doriana Graya i kada je shvatila da ne može glumiti osjećaje koji nisu iskreni, a u trenutku kada je to Dorianu rekla i kada je vidio koliko ona loše glumi shvatio je da ju nije volio zbog nje same, već radi njezine glume i onoga što je ona njemu predstavljala u njegovu svijetu u kojem je umjetnost bila jedan od izvora svih užitaka. Nakon loše odglumljene točke, Dorian na brutalan način prekida odnos s njom. U tom trenutku na površinu izlazi Dorianova gotovo neljudska bezosjećajnost i njegov zao alter ego. Nakon Sybilina samoubojstva Dorian je osjećao strašnu krivnju i tugu, ali je, gledajući sliku kako se po prvi put deformira, shvatio da je vrijeme da odabere svoj vlastiti

put. No njemu je život već odredio put kojim će ići, i to od onog trenutka kada je zaželio biti vječno mlad i živjeti hedonistički. No ne samo život. Za njega je odlučila njegova znatiželja o životu. Njegov san je bio vječna mladost, njegov poziv divlja strast, zadovoljstva koja su trebala biti suptilna i tajna, sreća i grijesi koje je on mogao počinuti bez posljedice jer se sve to odražava na slici, a ne na njemu.

Zla koja je počinio Dorian, osim ubojstva Basila Hallwarda, čitatelj može samo naslutiti. Wilde nam dopušta da saznamo ponešto o Dorianovim sablasnih djelima, ali bez pojedinosti. Tako saznamo da uglednici napuštaju prostoriju u koju ulazi Dorian Gray; da su njegovi najintimniji prijatelji srozali svoje živote do samnog dna i da čine kriminalne radnje pod Dorianovim utjecajem; da je osramotio sestru svojeg najboljeg prijatelja lorda Henryja; da pristojne žene ne bi smjele biti u njegovoj nazočnosti itd. Iz svega toga ne možemo zaključiti na koji način je Dorian utjecao na sve te bližnje i upropastio im živote. Znamo jedino da njegova nazočnost ili još gore – intimnije druženje s Dorianom donosi samo zlo. Zapravo, sve što doznajemo o Dorianovoj pravoj ćudi jest putem uopćenih razmišljanja i hitrih preobrazbi, koje ne bi valjalo naivno proglasiti odrazom njegove površne prirode. (pr. Novački 1987: 229-230)

Kako godine prolaze, njegov portret preuzima sav teret grijeha i nečasnog života, dok se ne pretvori u nešto što ni Dorian ne može pogledati a da se ne zgrozi. Lik na slici pretvara se u odvratnog, izbornog, unakaženog starca čudovišnog izgleda. Iako se Dorian odlučuje u jednom trenutku, zbog grižnje savjesti nakon počinjenih zlodjela, kako će prestati sa grešnim životom, slika se ne mijenja, nego nastavlja ružniti. Dorianova sudbina je zapečaćena i nijedna sila ili dobro djelo je ne može promijeniti. Ono što je Dorian postao, sve je samo ne ljudski. Dorian se pretvorio u čudovišnu nakazu čije je postojanje neprirodno i ne preostaje ništa drugo, negoli uništiti to čudovište. Tračak dobrote i savjesti

preostale u Dorianu Grayu ponukale su ga da uništi taj portret. Ono što se tada dogodilo, teško je objasniti, a Wilde kao da je namjerno za kraj ostavio neodgovorena pitanja. Kada je Dorian Gray uništio tu sliku, slika se pomladila, a Dorian se pretvorio u tog odvratnog starca. Znači li to da se tim činom izbavio od grijeha? Je li njegova duša oslobođena od ugovora s Vragom? Je li njegova savjest pobijedila njegov pokvareni alter ego? Po svemu sudeći, i unatoč trenutcima u kojima se Dorian Gray propitkivao ili osjećao grižnju savjesti, Dorian je uživao biti zao. Čak i kada je činio dobro, smatrao je to licemjernim.

7 Zaključak

Ono što smo mogli dosad primijetiti je to da su svi likovi o kojima sam pisala netipični junaci koji odudaraju od okoline koja ih okružuje. Frankensteinovo čudovište od početka je odbačeno i neshvaćeno stvorenje koje je pretvoreno u zlo upravo zbog te iste okoline. Slučaj kod Drakule jest da je on smatram demonskim bićem koje parira Sotoni, te je također osuđen na život u samoći i mržnji, zbog čega će činiti zlo. Dorian Gray svoju čudovišnu narav uspješno je skrivao, a posljedice zlodjela prebacio je na portret koji je preuzeo teret njegovih grijeha. Prednost pred spomenutim likovima ipak ima Dorian, koji je imao predispozicije biti dio "normalne okoline" i kojeg su prihvaćali kao ravnopravnog, no Dorian je sam izabarao biti neobičan i drugačiji od drugih, odnosno izabarao je biti čudovište. Nemoralan način života doveo ga je do toga da ga se drugi boje, izbjegavaju ga i kritiziraju zbog njegove zle naravi.

Svi ti likovi na neki način nose osobine drugosti, i zato sam ih navela kao Druge. Oni su projekcija straha od neobičnog, stranog i nemoralnog. Mi ne možemo znati njihovu pravu narav upravo zbog toga što su, ili od samog početka osuđeni (kao što je slučaj kod Frankensteinovog čudovišta i Drakule), ili su pali pod loš utjecaj drugih (Dorian Gray i utjecaj lorda Henryja).

Kao što smo kroz ovaj rad saznali, Frankensteinovo čudovište u početku je bilo poput nevinog djeteta, no okolina ga je natjerala da postane okrutan i zao. Čudovište je obilježeno kao stranac i otuđenik. Kao takav, usporedila sam ga s Drugima u smislu stranaca i otuđenika. Njegovo pojašnjenje drugosti objasnila sam s aspekta kulturologije i sociologije, stoga je čudovište kao Drugi zapravo uspoređen sa strancima/tuđincima koji su došli na tuđe tlo i nisu se uspjeli prilagoditi upravo zbog svoje drugosti. S aspekta psihoanalize, Čudovište je alter ego njegovom tvorcu, Victoru Frankensteinu. Frankenstein, podsvjesno, u vječnoj je

potraži za nedostižnim, a suprotstavlja se tradicionalnim vrijednostima – baš poput njegove kreacije, odnosno Čudovišta.

Na sličan način analizirala sam i lika grofa Drakule. I kod njega se radi o odbacivanju i marginaliziranju zbog toga što je stranac i posjeduje osobine koje su ljudima potpuno nepoznate. Osim što je nadnaravno biće (živi vječno, pije krv kako bi preživio, mijenja oblik, posjeduje nadnaravnu snagu), Drakula dolazi iz egzotične zemlje nepoznate i nedovoljno istražene zapadnjačkom društvu. Kao i kod romana *Frankenstein*, u *Drakuli* možemo iščitati prisutnost ksenofobije. Razlika kod ta dva lika, Frankensteinova čudovišta i Drakule, je u tome što je Čudovište Drugi, koji, osim drugosti, posjeduje i osobine stranosti, dok je kod Drakule ipak njegova drugost donekle poznata društvu. Drakula kao Drugi ima svoj identitet, naciju i kulturu, dok Čudovište to nema jer je umjetno stvoren. Također se i kod lika Drakule može primijeniti teorija psihoanalize. Baš kao što je Victoru Frankensteinu alter ego njegovo Čudovište, tako možemo i Drakulu poistovijetiti s alter egom Jonathana Harkera, glavnog junaka romana. Ipak, taj alter ego je povezan ponajviše s potisnutom seksualnošću, pretjeranom konzervativnošću koja je prisutna kod zapadnjačkog društva (ili kod pojedinca, odnosno Jonathana Harkera), a upravo će Drakuline osobine kontrirati, te ujedno činiti taj alter ego.

Ono po čemu su najviše slični likovi Čudovišta i Drakule je njihova sudbina, prisilno im dodijeljena. Oni ne mogu promijeniti to što jesu. Karakteriziraju ih osobine (i vanjske i unutarnje) koje će društvu biti u potpunosti neprihvatljive i odbojne. Kao što odudaraju vanjskim izgledom, oni posjeduju nadnaravne osobine koje su običnom čovjeku nepoznate, zastrašujuće. Zbog toga su Drakula i Čudovište u punom smislu monstri protuprirodni čovječanstvu koji, uz čudovišnu sudbinu, nose i osobine drugosti (koje im svakako ne idu u prilog u pokušaju adaptacije s okolinom).

Lik koji se ipak ponešto razlikuje od likova Čudovišta i Drakule jest Dorian Gray. Njega sam opisala samo s aspekta psihoanalize. Kulturološki i sociološki, Dorian Gray sasvim je normalan, odnosno društvu prihvatljiv lik. Dapače, zbog njegove ugodne vanjštine i mladosti, društvo i okolina ga prihvaćaju objeručke. Njegova sudbina ne razlikuje se previše od sudbine drugih ljudi. Zbog toga sam prethodno napisala kako prednost pri uklapanju u okolinu svakako ima Dorian Gray. Ono što je kod njega presudilo da postane lik Drugog jest njegova pokolebljiva narav zbog koje je pao pod loš utjecaj lorda Henryja. Navela sam da ga je u Drugog zapravo pretvorio diskurs Drugog. Lacanova teorija o subjektu koji ispoljava nesvjesne osobine upravo zbog prihvaćanja diskursa Drugog pomogla je da shvatimo zašto je Dorian postao to što jest – zao do te mjere da bismo ga mogli usporediti s čudovištem. I ovdje je neizbježna teorija o alter egu. Alter ego u ovom romanu nije predložen s lika na lik, već s lika na portret. Frankensteino čudovište i Drakula nisu mogli skriti svoju mračnu stranu. Dorian je to uspio. Njegovo “mračno lice” moglo se vidjeti samo na tom portretu. Usprkos uspješnom skrivanju pravoga lica, pri kraju romana saznajemo kako je društvo ipak počelo primjećivati neobičnosti kod Doriana, no ni u jednom trenutku nisu ga izravno optužili i odbacili. Dorian Gray je lik koji je samovoljno stvorio sebe kao Drugog, i po tome se razlikuje od Čudovišta i Drakule. Zločini koje čini, moć da vječno ostane mlad (baš poput Drakule), nemoralan način života koji vodi čini ga sličnim Čudovištu i Drakuli. Dakle, razlike su razvidne, ali sličnosti ipak postoje.

U svakom slučaju, svaki od njih je zanimljiv lik koji simbolizira nešto. Oni su individue koje se razlikuju od "normalnih", no na neki način posjeduju osobine koje svatko od nas ima, ali ih se boji prikazati (osjećaj otuđenosti, želja za vječnom mladošću i ljepotom, za užicima, seksualnošću i dr.) Likovi Drugih predstavljaju ono što je nama zabranjeno ili tabu tema. Zato su oduvijek bili zanimljivi za

proučavanje i analiziranje, i to ne samo iz aspekta književnosti, već iz mnogih drugih područja (psihologija, sociologija, povijest, kulturologija...).

Literatura

Književni izvori:

- 1) Shelley, Mary. 2001. *Frankenstein ili moderni Prometej*. Šareni dućan. Koprivnica.
- 2) Stoker, Bram. 1999. *Drakula*. Stanek. Varaždin.
- 3) Wilde, Oscar. 1987. *Slika Doriana Graya*. Mladost. Zagreb.

Knjige:

- 1) Bartlett, Wayne; Idriceanu, Flavia. 2006. *Legende o krvi: Vampiri kroz povijest i mit*. Naklada ljevak. Zagreb
- 2) Beker, Miroslav i dr. 1986. *Engleska književnost*. Sveučilišna naklada Liber. Zagreb
- 3) Čale, Morana; Čale, Lada Feldman. 2008. *U kanonu: Studije o dvojništvu*. Disput. Zagreb
- 4) Fink, Bruce. 2009. *Lakanovski subjekt: Između jezika i jouissance*. Kruzak. Zagreb
- 5) Lachmann, Renate. 2002. *Phantasia, Memoria, Rhetorica*. Matica hrvatska. Zagreb.
- 6) Milardović, Anđelko. 2013. *Stranac i društvo: Fenomenologija stranca i ksenofobije*. Pan liber. Zagreb
- 7) Paljetak, Luko. 1997. *Engleske teme*. Izdavački centar Ri. Rijeka.
- 8) *Romantizam i pitanja moderna subjekta*. 2008. Ur. Užarević, Josip. Disput. Zagreb

- 9) Shelley, Mary. 2001. *Frankenstein ili moderni Prometej*. Šareni dućan. Koprivnica. (Pogovor: Perić, Boris)
- 10) Stoker, Bram. 1999. *Drakula*. Stanek. Varaždin. (Pogovor: Perić, Boris)
- 11) Stoker, Dacre; Holt, Ian. 2010. *Drakula: Nemrtvi*. Algoritam. Zagreb (Pogovor: Miller, Elizabeth)
- 12) Todorov, Tzvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Pečat. Beograd.
- 13) Wilde, Oscar. 1987. *Slika Doriana Graya*. Mladost. Zagreb. (Pogovor: Novački, Zdenko)
- 14) Wilde, Oscar. 2000. *Slika Doriana Graya*. Marjan knjiga. Split (Pogovor: Gorjan, Zlatko)

Elektroničke knjige:

- 1) Kearney, Richard. 2003. *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*. Psychology Press
http://books.google.hr/books?id=BsKFSSQd9UcC&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (pristupljeno 17. travnja 2014.)
- 2) Lazarević Radak, Sanja. *Interpretacija i analiza drugosti na granicama disciplina*. Balkanološki institut SANU. Beograd
https://www.academia.edu/2209366/Analiza_i_interpretacija_drugosti_na_granica_ma_disciplina *The Analysis and Interpretation of Otherness on the Border of Science* (pristupljeno 25. srpnja 2016.)

Članci iz časopisa:

- 1) Arambašin, Tatjana. 1999. Oscar Wilde : život u ljepoti i bijedan kraj. *Nova Istra: časopis za književnost, kulturološke i društvene teme* 4/ 2/3(13). 151-156.
- 2) Chakravorty Spivak, Gayati. 2002. Tekstovi triju žena i kritika imperijalizma. *Kolo* 12/ 2. 337-356.
- 3) Gilbert, Sandra; Gubar Susan. 2002. Hororova blizanka: čudovišna Eva spisateljice Mary Shelley. *Kolo* 12 /2. 296-322.
- 4) Gjurgjan, Ljiljana Ina. 2002. Uvodne napomene uz izbor kritika o romanu Mary Shelley : Frankenstein ili Moderni Prometej. *Kolo* 12/2. 289-295.
- 5) Heller, Lee E. 2002. Frankenstein i kulturne porabe gotike. *Kolo*. 12/2. 357-371.
- 6) Johnson, Barbara. 2002. Moje čudovište - moje jastvo. *Kolo* 12/2. 323-335.
- 7) Perić, Boris. 2005. "Naš čovjek" u poslovima oko Drakule. *Tema* 2/ 1/2. 54-59.
- 8) Sutherland, James. Zašto grof dolazi u Englesku? *Književna revija* 40/ 3/4. 173-177.
- 9) Tužna sudbina velikoga pisca. 2001. Sa slovenskoga prevela i bilješkama popratila Anamarija Paljetak. *Dubrovnik: časopis za književnost i znanost*. Matica hrvatska. N.s. 12/1. 85-87.

Internetski izvori:

- 1) http://mysite.cherokee.k12.ga.us/personal/jeffrey_anderson/site/Subject%201%20Notes/1/Gothic%20Literature.pdf (pristupljeno 3. lipnja 2014.)
- 2) <http://www.virtualsalt.com/gothic.htm> (pristupljeno 3. lipnja 2014.)
- 3) http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Gothic_fiction.html (pristupljeno 3. lipnja 2014.)
- 4) [http://skemman.is/stream/get/1946/2883/9518/1/The_Gothic\\$002c_Function_and_Definition_-_Snorri_Sigur%C3%B0sson_fixed.pdf](http://skemman.is/stream/get/1946/2883/9518/1/The_Gothic$002c_Function_and_Definition_-_Snorri_Sigur%C3%B0sson_fixed.pdf) (pristupljeno 3 lipnja 2014)